

المسرحية الشعرية

في الأدب
العربي الحديث

دكتور:

أحمد شمس الدين المجامعي



سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد

نائب رئيس مجلس الإدارة : عبد الحميد حمروش

رئيس التحرير : مصطفى نبيل

سكرتير التحرير : عادل عبد الصمد

مركز الإدارة

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب . تليفون ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط
KITAB AL-HILAL

1995 - No - 538 - OC

العدد ٥٣٨ - جماد اول ١٤١٦ - أكتوبر ١٩٩٥

FAX 3625469 فاكس

اسعار بيع العدد فئة ٥ جنيهات

سوريا ١٧ ليرة - لبنان ٩٣٠٠ ليرة - الاردن ٣٧٠٠ فلس - الكويت

٢٠٠٠ فلس - السعودية ٢٠ ريال - تونس ٤ دينار - المغرب ١٥

درهما - البحرين ٢ دينار - النوحه ٢٠ ريال - دبي / أبو ظبي ٢٠

درهما - سلطنة عمان ٢ ريال - غزة / الضفة / القدس ٣ دولارات -

المملكة المتحدة ٤ جك .

المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث

بقلم

د. أحمد شمس الدين الحجاجي

دار الهلال

اهداءات ٢٠٠٤

أسرة المخرج / إبراهيم الصحن
القاهرة

تصميم الغلاف للفنان
حلمى التونى

إلى ...

د. شكري محمد عياد

د. محمود علي مكي

د. عبد المنعم تليمة

د. يسري العزب

فلا فلاح لنا الا بكم

مقدمة

هناك إجماع من نقاد الأدب على أن شوقي هو رائد المسرحية الشعرية في الأدب العربي^(١) . ويحاول هذا البحث أن يستكشف رحلة الشعر المسرحي في الأدب العربي قبل شوقي وبعد شوقي ليتعرف حقيقة هذه الريادة ، فإنه إذا قصد بها ما يقوله طه حسين من أنه "منشئ الشعر التمثيلي في الأدب العربي"^(٢) فإن ذلك لا يمثل واقع الشعر المسرحي ، أما إذا قصد به أنه الشاعر الذي أكد الشعر في عالم المسرح وأدخل الشعر المسرحي عالم الأدب فإن ذلك يمثل واقع الدور الذي لعبه شوقي في الشعر المسرحي . وهذا الدور مازال موضع تساؤل مع كل الآراء النقدية التي وجهت لمسرح شوقي الشعري . إذ لم تكن ريادة شوقي بهذا المعنى فريدة في الأدب العربي فإن كثيراً ممن حاولوا تجربة المسرح الشعري بعده كانوا أيضاً رواداً . حاولوا أن يثروا تجربة المسرح الشعري ويطوروها . غير أنهم جميعاً جعلوا من شوقي محور الارتكاز سواء في اتفاقهم معه أو في اختلافهم عنه . وكان كثير منهم غافلاً عن أن شوقي نفسه كان يركز على تجارب سابقة عليه وعلى

تجربة تحيط به لم يكن يود أن يخرج عليها بقدر
ماكان يريد أن يضع نفسه فى خضمها .

ومن هنا فقد صبت حركة المسرح الشعرى
السابقة عليه فى أعماله كما أخذت حركة المسرح
الشعرى تحاول أن تخرج منه أو عليه ، فمحاولة
التطور والتجديد بعد شوقى هى محاولة للثورة عليه
شعريا والتخلص من تأثيره ، وقد وجدت أن أفضل
طريقة لوضع المسرح الشعرى فى صورة مكثفة ،
وفى الوقت نفسه جامعة ، أن أضعه فى أربع حلقات .
حلقة التمهيد .. ثم حلقة تأصيل الشعر المسرحى
وهى دراسة لمسرح شوقى ثم الانتكاسة لهذا الشعر
كما بدت فى مسرحيات عزيز أباظة . وحلقة التطور
وفيهما تطور الشعر المسرحى الذى تم على يد أحمد
على باكتير وعبدالرحمن الشرقاوى ثم انتهى البحث
بدراسة لتأصيل الشعر المسرحى كما بدا فى
مسرحيات صلاح عبدالصبور .

وفى الخاتمة ذكرت أن هناك كُتّابا كثيرين قد دخلوا
عالم الشعر المسرحى منهم من عرف بالشعر وكان له
دور فيه ومنهم من لم يعرف . بعضهم كان تابعا لحلقة
من هذه الحلقات ، وبعضهم حاول جديدا وقد رايت أن
يكون لذلك دراسة خاصة .

وكل ما أرجوه أن أكون قد قدمت محاولة تقف مع

المحاولات الجادة والكثيرة التي حاولت أن تستكشف
عالم الشعر المسرحي العربي وأن تدرسه جزءاً من
إبداع أدبنا العربي الحديث . واني لأشكر تلميذي
سامي سليمان وحسين حمودة ، على تشجيعهما
وحبهما لهذا العمل ودفعهما لي حتى انتهى بهذه
الصورة . وكذلك الأستاذ محمود علي مكي لقراءته
هذا النص .

* * *

الحلقة الأولى

التمهيد

أوليات الشجر المسرح

عرفت اللغة العربية المسرح بشكله الغربى عام ١٨٤٧ م^(٢) حين أنشأ مارون النقاش مسرحه فى مدينة بيروت وقدم عليه ثلاث مسرحيات ، هى "البخيل" و"أبو الحسن المغفل" و"السليط الحسود" .

وقد توقف مسرحه سنة ١٨٥٤ إلا أن التمثيل لم يتوقف فى العالم العربى فقد كان البداية ولم يكن النهاية ، ففى دمشق تكونت سنة ١٨٦٥ فرقة أحمد أبوخليل القبانى . وظهرت فى القاهرة سنة ١٨٧٠ فرقة يعقوب صنوع التى توقفت بعد موسمين مسرحيين ، ثم وفدت على مصر فرقة سليم النقاش سنة ١٨٧٦ وهو نفس التاريخ الذى قدم فيه اليازجى مسرحيته الشعرية "المروءة والوفاء" . ومنذ هذا التاريخ لم تتوقف حركة المسرح العربى . وفى سنة ١٨٨٤ وفد على مصر من دمشق أبوخليل القبانى ليضيف لمسرحها حياة جديدة . وفى سنة ١٨٩١ كون إسكندر فرح فرقة المسرحية التى شاركه فيها سلامة حجازى . وألف شوقى فى أكتوبر سنة ١٨٩٣ ، وهو فى باريس ، أول مسرحية شعرية له وهى

مسرحية "على بك الكبير" وطبعت سنة ١٢١١ هـ (١٨٩٣) ، أى مر عليها الآن أكثر من مائة عام هجرية . وكتب بعدها سنة ١٩٠٧ مسرحية "البخيلة" وفى سنة ١٩٢٧ مسرحية "مصرع كليوباترا" وقد مثلتها فرقة فاطمة رشدى وأخرجها عزيز عيد . وكانت هى المسرحية التى أكدت دور شوقى فى المسرح الشعبى الذى دعمه بعد ذلك بكتابته لست مسرحيات أخرى ، مما أدى إلى أن يتابع نقاد الأدب العربى مسرح شوقى بالدراسة ، ومع أن العقاد حاول أن ينال منه فى مسرحيته "قمبيز" فى كتابه "قمبيز فى الميزان" (٤) . فإن رأى العقاد لم يؤثر على رؤية النقاد وجمهور الأدب العربى لدور أحمد شوقى فى المسرحية الشعبى وعدوه رائداً لها . ولن تتم معرفة حدود هذه الريادة إلا بتعرف علاقة المسرح العربى بالشعر ، ولا يتم التعرف على هذه العلاقة إلا بالعودة إلى فنون التمثيل الأولية التى عرفها العرب وهى ما يمكن تسميتها بفنون الفرجة العربية ، ومعرفة علاقتها بالشعر . فإن فنون الفرجة العربية هى التى ساهمت فى ميلاد المسرح ، فالمسرح العربى بشكله الغربى قد استعار من الغرب الشكل وأضاف إليه المضمون والصياغة والإطار التى استعارها من تراث الفرجة الممتدة جذوره فى التاريخ العربى . وفنون الفرجة العربية هى التى أسمىها بأوليات المسرح أو المسرح الشعبى ، هذه الفنون كانت على اتصال وثيق بفن الشعر ولم تنبت عنه .

وعند النظر إلى الشعر وعلاقته بفنون الفرجة الشعبى فى

العالم العربى فإنه يمكن تحديد هذه الفنون بخمسة أنواع :
التعزية ، والمحبطون ، والقره قوز ، وخيال الظل ، ورواية
السيرة الشعبية .

- ١ -

و"التعزية" تمثيلية تعبر عن طقس احتفالى دينى خاص
بمقتل الحسين (رضى الله عنه) ، وتبدأ هذه الاحتفالات فى
غرة محرم وتنتهى فى العاشر منه . وهى تمثل حياة الحسين ،
وكل فعل أو حركة فيها تمثل حدثاً من أحداث مقتل الحسين .
فلا تتم الأفعال والحركات فى حفل التعزية بشكل عشوائى
وإنما هى أفعال وحركات مقصودة ، فالحفل كله يستعيد لحظة
الاستشهاد ويقدمها لجمهور المعتنقين ، والمشاركين يمثلون
الشخصيات المشتركة فى هذه اللحظة فهو طقس يستعيد
الماضى ليعيش الحاضر ويمتد به فى المستقبل تذكراً لهذه
الحادثة التى تعيش فى قلب الشيعى وعقله ، فقد استطاعت
جند الظلام أو الشر أن تهزم جند النور أو الخير هزيمة
ساحقة ولكنها مؤقتة . وكان على الجموع أن تستعيد هذه
الحادثة لتعبر عن تكفيرها عن هزيمة الحسين وتستعيد وقفها
مع النور والخير .

ولقد تطورت هذه الاحتفالات من الأوراد وقصائد الرثاء
التي كانت تلقى فى كربلاء فى ذكرى مقتل الحسين وكانت
هذه القصائد التى تسمى "المقاتل" تحكى قصة استشهاد
الحسين . وكان يتبع هذه القصائد أداء تمثيلى رمزى يشارك

فيه الجمهور^(٥) . وتطور هذا الشكل ليصبح احتفالاً طقسياً أدائياً يرمز إلى عالم الحسين لحظة القتل ثم خرج منه في نهاية الاحتفال في يوم العاشر من محرم ، يوم عاشوراء ، التمثيلية الطقسية التي تسمى بالتعزية . ولم ينشر عنها نص باللغة العربية .

وقد نشر رفيق الصبان ترجمة عربية لبعض نصوص التعزية الملحقة بكتاب محمد عزيزة "الإسلام والمسرح"^(٦) . وقد يتبدى من هذا أن العرب لم يعرفوا تعزية الحسين لعدم وجود نصوص عربية مدونة لها ، وليس هذا بصحيح فقد عرفت وأنا في البحرين أن هناك تمثيلية كاملة تشبه ما ورد في نصوص التعزية التي ترجمها محمد عزيزة الى الفرنسية وقد كان أهل البحرين بعد الاحتفالات بمقتل الحسين يتجهون إلى إحدى المناطق في البحرين لمشاهدوها . وقد توقفت هذه التعزية في صورتها هذه في السبعينيات من هذا القرن . أي أن توقفها حديث وما زالت تعيش في ذاكرة الكثيرين من أبناء الشيعة . وإذا نظرنا إلى هذه التعزية التمثيلية أو إلى الطقس الاحتفالي العام لمقتل الحسين فإننا نجده يؤدي في معظمه شعراً غنائياً في رثاء الحسين ، وسردياً لواقعة القتل ، وقصصياً يروي مقتله فالشعر هو الأساس الذي يبنى عليه الطقس الديني التمثيلي

واحتفالية التعزية تمثل وجها من أوجه الطقوس الدينية المرتبطة بالشيعة . وهناك وجه آخر لاحتفالية دينية أخرى

ترتبط بأهل السنة ويمثل اسمها اختلافاً جذرياً مع الشيعة
وهى احتفالات المولد فإذا كان طقس التعزية يرتبط بموت
الولى . فالمولد ليس احتفالاً عشوائياً وإنما هو احتفال مرتبط
بميلاد الولى . وكل حركة فيه تماثل حدثاً فى حياة الولى .
ويبدأ الطقس فى معظم احتفالات الولى بحركة الجماعة مع
محمل الولى من مقامه أو قبره وتأخذ طريقها فى شوارع
القرية أو المدينة لتدور حولها دورة تماثل حركة الولى فى
حياته وتتقف جموع الشعب بكل فئاته لتماثل عالم الولى . وفى
كل ذلك يأخذ الشعر طريقه للاحتفال ، فأناشيد الجماعة
والذكر لا تتوقف حتى يعود المحمل إلى المقام وتكون عودة
المحمل نهاية الاحتفال لتبدأ الجماعة حياتها بعد ذلك وقد
شاركت فى إرضاء وليها والشعور بأنها مرتبطة بقداسته . وقد
تكون آخر كلماتها دعاءً شعرياً ينتهى .

فحركة المولد هى شعر وحركة تمثل قصا يعبر عن حكاية
الولى كما أنها قد تسرد شعرا مع هذا التماثل فى الحركة ،
هذا فضلا عن أن الجماعة كلها تقوم فيها بدور تمثيلى .

وإذا كانت التعزية والمولد يمثلان طقساً دينياً مقدساً
بالنسبة للجماعة الشعبية فإن الزار يمثل طقساً ولكنه غير
مقدس . فالتعزية ترتبط بالإمام ، والمولد يرتبط بالولى ، أما
الزار فهو يرتبط بالجن ، فهو احتفالية يراد بها إرضاء الجن ،
القرين . وفى هذا الطقس تتحول المعتقد فى الزار إلى
عروس فى ليلة جلوتها تقام لها طقوس الزفاف ويقود حفل

الزار "الكوديا" تساعدوا جوقة من العازقين والمنشدين . ويعتمد هذا الأداء على الشعر الغنائى وحركة الرقص التى يدخلها المعتقدون فى العلاقة بينهم وبين الجن . وحتى الذين يجلسون قاصدين الفرجة يصبحون جزءاً من هذا الطقس فالموسيقى قوية وقادرة على أن تحرك الجماعة مهما كان رأيها فى الزار لتدخل الحلبة وتصبح جزءاً من إطار الجماعة فى أدائها للاحتفالية ، فالزار هو مسرح احتفالى تصبح فيه الجماعة كلا لا يتجزأ من الطقس الادائى الشعرى .

ولا تخرج تمثيلات المحبطين كثيراً عن دائرة الشعر ، وإن كنا لا نعرف عنها الا ما كتبه إدوارد لين فى كتابه "المصريون المحدثون : شمائلهم وعاداتهم فى القرن التاسع عشر" (٧) ، وما قدمه عن المحبطين يمثل الفترة التى شاهده فيها فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر .

وقد عرفهم بأنهم "ممثلون يضحكون الناس بنكات مضحكة حقيرة . وكثيراً ما يرون أثناء الحفلات السابقة الممهدة للزواج والطهور فى منازل العظماء ، وأحياناً فى ميادين القاهرة العامة ، حيث يجمعون حولهم حلقة من المشاهدين ، وألعابهم لا تستحق الذكر كثيراً ، وهم على الأخص يلهون الجمهور وينالون ثناءه بفكاهات عامية وأعمال فاحشة . ولا يوجد نساء فى فرق المحبطين فيقوم بدورهن رجل أو صبي فى ثياب امرأة (٨) . وهذه الصورة - إذا تركنا حكمه عليها - تنطبق تمام الانطباق على فرق الجوالين التركية المعروفة باسم "Orta Ouiinu" . وقد كان لهذه الفرق الجواله فى تركيا شعبية

واسعة بين جميع فئات الشعب وطبقاته حتى إن السلطان نفسه كانت تلحق به فرقة من هذه الفرق الجواله وهو فى ساحة القتال حتى تسليه بعد لحظات الحرب الحرجة^(٩) .

وإذا حاولنا أن نقارن بين "الأورتا أوينو" والمحظين وجدنا أن الأولى تمثل المسرح التركى المرتجل ، والثانية تمثل المسرح العربى المرتجل ، فالصورة التى قدمها لين تؤكد أن ما يقدمه المحظون هو من نوع المسرح المرتجل الذى يحفظه الممثل شفاهاً ويقدمه معتمداً فيه على الذاكرة وعلى التغيير فى النص بحسب ما تقتضيه المواقف .

وإذا كانت هناك فرقة تخصص لتسليه الخليفة التركى فى الحرب أو السلم فإن النموذج الذى قدمه "لين" هو عرض لتمثيلية قدمت أيام الباشا أثناء الاحتفال بختان ولد من أولاده ، أى أنها فرقة تسلى الباشا ورجالاته .

ولا نستطيع أن نحدد اللغة التى استخدمت فى هذا النص فهو بالصورة التى قدم بها تمثيلية هزلية ، غير أننا نستطيع أن نحدد دوراً للغناء فيها فلين يذكر أن هناك خمسة أشخاص من شخوص الرواية يظهرون أولاً فى هيئة موسيقيين وراقصين . وبعد قليل من الطبل والزمر والرقص يظهر الناظر وبقية الممثلين وينقلب العازفون بعد ذلك إلى ممثلين يقومون بأدوار الفلاحين^(١٠) . عالم المحظين هنا أقرب إلى عالم القره قوز يتداخل فيه التمثيل بالغناء والنثر بالشعر ، فالطبل والزمر والرقص لا بد أن يصاحبه الغناء . فالغناء هنا جزء لا يتجزأ من

عملية الأداء التمثيلي لمسرح الارتجال العربى .

والغريب أن هذا اللون الشعبى للارتجال لم يحفظ لنا . ولا نعرف متى توقف ولا كيف توقف غير أن هناك صورة أقرب إلى المسرح الارتجالي لأعمال المحبطين ، وهم جماعة "الأدبائية" التى كانت ترتزق بارتجال الشعر . وقد قامت بين عبدالله النديم وبين جماعة منهم فى مدينة طنطا مناقشة على قرص الشعر ، فكان النديم يعارض ثمانية منهم وقد وقفت جموع من الناس تعد بالآلوف والعساكر تدفعهم عن المتناظرين وقد استمرت المناظرة ثلاث ساعات . وكانت شروط هذه المناظرة أن من تنحج أو بلغ ريقه وسكت بعد فراغ صاحبه عد مغلوباً وأنهم إن غلبوا النديم حصلوا على ألف قرش وإن غلبهم النديم ضرب كل واحد من الثمانية عشرين كرباجاً^(١١) ، هذا الحوار هو الصورة الوحيدة التى وصلتنا عن محاورات الأدبائية وهى بشكلها تحقق صورة من صور الارتجال التمثيلى : مجموعة من المؤدين تقف أمام جمهور مراقب متمتع بما يحدث ، لا يمثل طرفاً فى الأداء ، ولكنه يمثل طرف التلقى فى التمثيلية المرتجلة لشعراء مرتجلين للشعر ، لا تأخذ هذه المحاورة التمثيلية بعدها إلا بالشعر ولا تكون لها قيمة لدى المتلقين إلا حين تتم شعراً وفعلها الوحيد مبنى على رغبة كل فريق فى تحقيق الانتصار ، وهذا بعيد عن فن المحبطين الذى يقترب إلى حد كبير من فن خيال الظل وإن اختلف معه فى الأداة وهى الممثل .

وخيال الظل مصطلح كان يطلق فى الغرب على نوعين من أنواع المسرح الأولى أو الشعبى العربى . فالأول هو "القره قوز" والثانى ما يسمى عندنا بخيال الظل . ويعتمد كلا الفنين فى أدائه على العرائس ، غير أن "القره قوز" تظهر فيه العرائس أمام الجمهور .

وتمثيلات "القره قوز" هزليات تستثير ضحك الجمهور بما تقدمه من نكات وموضوعات ساخرة من واقعهم ، يتخللها الغناء والرقص ، مع ملاحظة أن الرقص توقف عن مصاحبة القره قوز الآن . ولكنى شاهدته فى طفولتى ؛ يصاحب "القره قوز" راقصة بالإضافة إلى فرقة موسيقية فى مواجهة "القره قوز" تخاطبه ساعة العرض . وتصاحب "القره قوز" الآن فرقة موسيقية تعتمد على الطبله ، تجلس أمام الحاجز الذى يظهر منه "القره قوز" . وتبدأ المحاوره بتحرش رئيس الفرقة الموسيقية بالقره قوز فيدور حوار بينهما يصاحبه عزف الفرقة وغناء "القره قوز" . وتتكون هذه الأغانى من مواويل شعبية تشكو الزمان والأيام أو تمجد الحب أو تنقد الواقع بشكل ساخر ، وقد تحور الأغانى الشائعة بطريقة هزلية تمتع الجمهور وتثير ضحكهم . فهو فن يختلط فيه النثر بالشعر كما يختلط فيه الغناء والسرد المؤدى بطريقة تلقائية ساخرة .

ويختلف خيال الظل كثيراً عن "القره قوز" كما يتفق معه فى الكثير ، فما كان يقدم منذ عهد قريب يلتقى مع "القره قوز" فى السخرية من الواقع واختلاط النثر بغناء الموالم

والأغنية الشعبية ويختلف عن "القره قوز" فى أنه لا يحوى شخصية واحدة فى باباته ، ففى كل بابة قصة مرتبطة ببطل مختلف فى رسمه عن البابة الأخرى . وقد كان حظ "القره قوز" خيراً من حظ خيال الظل فهو مازال يعيش بينما يعد الثانى فى حكم التراث الغائب - وإن وجد عدد قليل ممن يستطيع أن يؤديه - وقد دونت بعض النصوص القديمة مما حفظ لنا صورة من عصر ازدهاره وأهم هذه النصوص هى بابات ابن دانيال . وشخص هذه البابات من الدمى تتحرك وراء ستارة بيضاء يسلط عليها الضوء فتظهر خيالات ظلها على الستارة ، وما يظهر للجمهور هو خيال هذه العرائس ومن هنا اتخذ اسمه "خيال الظل" وانفصل فى نظر الجمهور العربى عن "القره قوز" . ويقوم لاعب خيال الظل بتحريك هذه الشخص . وللشعر دور بارز فى نص البابة . وتبدو فيها تجربة الشعر مختلفة الى حد ما عن الشعر الغنائى العربى فهنا جمهور يرى حدثاً من خلال الخيال يسمع وحواراً للشخص ، لذا طوع هذا الشعر للأداء التمثيلى ولم يتوقف عند النوع التقليدى وإنما نوع فيه بما يساعد على إمتاع جمهور النظارة . وقد دخل فى "بابات" الخيال القريض والموشح والدوبيت والموالي والزجل والكان كان والقوما والبليق والزكالكش^(١٢) . وفى بابة "عجيب وغريب" تتعدد الأنواع ، ففى البابة تبرز القصائد والمخمسات والمربعات . فهو يذكر موشحاً على لسان صاحبة الصور تصف نفسها :

أَنَا الَّتِي أَسْبَى عَقْلَ الرُّجَالِ
بِلَيْنٍ أَعْطَا فِى وَغْنَجِ الدَّلَالِ

وَأَطْمِعُ النَّسَا بِطِيبِ الْوَصَالِ
وَأَنَا مِنْ الْمَهَا الْغَرَّ الشَّامَخَاتِ
لَمَّا أُنَادَى الصَّانِعَةُ يَا بَنَاتِ (١٣)

ويستخدم القريض على لسان شيخ يخاطب طيف الخيال :
لى الله من شيخ جفانى أحببى
وقد نظرت من لحيتى قبح حليتى
أحملُ شيبى صبغة بعد صبغة
وصبغة رب العرش أحسن صبغة
وإذا شاب رأسى شاب عيشى فشايب
رمى فى فؤادى منيتى ومنيتى (١٤)

وشعربابات الخيال يتحرك أيضاً فى ثلاثة محاور : المحور الأول هو الغناء ، أى العودة إلى طبيعة الشعر القديم ؛ والمحور الثانى السرد ، وفيه تقص للشخصية : ما جرى لها أو الحديث فى موضوع جرى خارج المسرح ؛ والمحور الثالث : وهو قصصية النص . هذا بالإضافة إلى أن الإطار الذى تتم فيه البابة هو إطار الحكاية الممثلة وقد أثر هذا الأداء فى المسرح العربى عند ظهوره واستفاد من تجربة خيال الظل . ولعل استفادته من السيرة وروايتها لا تقل عن استفادته من فنون الفرجة الشعبية الأخرى .

وهناك نوعان من رواية السيرة : رواية قارئ يقرأ من كتاب ، ورواية مؤد أو مغن ، فهو يؤديها شعرا ويؤديها غناء . ولا نعد قارئ السيرة مؤديا مسرحيا ، غير أن النص الذى يقرؤه قد أثر فى فن التأليف المسرحى تأثيراً كبيراً فى هذه المرحلة ، فقد اختلط فى نص السيرة الشعر بالنثر ، وشعر نص السيرة يسير فى نفس المحاور الثلاثة التى سار عليها

شعر خيال الظل : الغناء ، والسرد ، والقص . وراوى السيرة يرويها نثراً مختلطاً بالشعر ، وكذلك راوى القصص المعروف فى بعض البلاد العربية بـ "الحكواتى" وكذلك قارئ السيرة الذى اشتهر فى مدن كثيرة . ولقد تحدث لين عن وجود قراء للسيرة الشعبية مثل سيرة الظاهر بيبرس وسيف بن ذى يزن وذات الهمة^(١٥) .

وقد توقفت قراءة السيرة على جمهور ، وما بقى بيننا هو مغنى السيرة المحترف وهو بدوره ينقسم من حيث الأداء إلى نوعين من الرواة : نوع يروى السيرة بالنثر المسجوع الممتزج بالشعر ، والنوع الثانى يرويها شعراً . ويسمى الجمهور هؤلاء الرواة جميعاً بالشعراء . ويشتهر النوع الأول من الرواة فى الوجه البحرى ويمثلهم الشاعر فتحى سليمان وعلى الوهيدى والسيد حواس . والشاعر هنا يقف أمام جمهوره ممثلاً حين يكون حديثه بالنثر وحين يدخل الشعر فى الأداء يتوقف ليغنيه على لسان أبطاله معبراً عن مواقفهم وأحاسيسهم من حب وكره وآلم ، وهذا الشعر متنوع فقد يكون موالاً ، وقد يكون زجلاً غنائياً ، وقد يكون أغنية من الأغاني الشائعة التى يحورّ فيها لتلائم اللحظة التى يعيشها أبطاله ساعة انطلاقه بالغناء . وهذا الشعر قد يكون شعراً غنائياً وقد يكون سرداً وقد يكون قصاً . أما راوى الوجه القبلى فهو يروى السيرة كاملة شعراً ينشده إنشاداً قد يغنى فيه ولكن ذلك ليس أساساً فى عملية القص . وهو فى هذا الإنشاد يقوم بدور تمثيلى يعبر عن المواقف التى يرويها . وشعر السيرة قد يكون مبنياً على شكل القصيد ، وقد يكون

مربعاً أو خمساً أو مسبعاً . وقد اختفى المسجع ولم يبق منه إلا مرويات قديمة . أما الخمس فالروايات التى تروى به كاملة ولكنها أيضاً قديمة ، وأما المربع فهو السائد الآن فى رواية شعر السيرة وتبدأ الرواية بمقدمة يجمع بها الشاعر جمهوره من الصلاة على النبى إلى بكاء الدنيا وذمها ثم يدخل فى موضوع السيرة .

وتعتمد قوة الشاعر الراوى على قدرته على تقمص حالة البطل وكيف يجعل جمهوره يعيش هذه الحالة وكأنها مرتبطة بهم برباط شخصى . وهنا ينتقل من الذاتية إلى الموضوعية ، فتظهر واضحة محاور الشعر الثلاثة : الغناء والسرد والقص .

ولا يمكن أن تغفل دور هذا الراوى وتأثيره على بنية المسرح فقد قدم له الممثل والجمهور ، كما قدم له الموضوع والبنية والنوع الشعرى وهو نفس التأثير الذى أحدثته ألوان الفرجة الشعبية فى المسرح . ومن هنا فقد ظهر هذا التأثير فى المسرح منذ ظهوره فى العالم العربى . فلم يكن من السهل على فن جديد من فنون الفرجة أن يتخلى عن تراث عريق من الغناء والسرد والقص الشعرى بالإضافة إلى الحكاية حتى ولو كان هذا الفن غربياً فى أصله إذ أنه يعيش فى أرض عربية وعليه ليعيش أن يلبس الشكل الذى يجعله قريباً إليها ، أى إلى أشكال الفرجة الشعبية العربية . ونحاول هنا أن نختبر بعد ذلك المسرح العربى ومدى تأثير هذه الأشكال فيه .

إنه من الثابت حتى الآن أن أول مسرحية قدمت على المسرح العربى هي مسرحية "البخيل" لمارون النقاش^(١٦) . ومهما يكن من تشابه بين عنوان المسرحية وبين عنوان مسرحية "البخيل" لـ "موليير" فإنه لا علاقة بينهما إلا فى الاتفاق على الاسم . وعند النظر إلى هذه المسرحية يتضح منها أنها يمكن أن تعد مسرحية شعرية .

فالنثر فيها محدود جداً ولا يقارن بدور الشعر فيها . هذا بالإضافة إلى أنه موقع يمكن أن يغنى تماماً مثل شعرها . وكان الغناء هو الأساس الذى قدم من أجله الشعر ، وقد استخدم فيه أشكالاً متنوعة للشعر من القصيد والكان كان ، وحدد فى نهاية المسرحية الألحان التى يجب أن تتبع فى غناء أدوارها ، لا يختلف فى ذلك النثر عن الشعر فمثلاً لحن الحوار بين نادر وثلعبى فى الجزء الثانى من الفصل الخامس

ثلعبى : يانادر أنت نادر	وخادم بصدقة
أعجبت حقاً فباشر	ما يقتضى برشاقة
أذهب لبيتى سريعاً	وهي شيئاً يسيراً
نحن سنأتى جميعاً	طوعاً فصرنا خبيراً

نادرة : قد حدد له "نغمة عجم أصوله ستة عشرى . شغل مطلعه : يامفرد الحسن صلنى (٦٥) . ولا تخرج بقية المسرحيات التى قدمها عن ذلك ، من تحديد للحن الذى يجب

أن تؤدي عليه المقطوعات ، هذا مع أن هناك فروقاً بين هذه المسرحية ومسرحيته "أبى الحسن المغفل" و"السليط الحسود" ، إذ يقل فيهما دور الشعر ويتغلب النثر المسجوع عليه . وقد نشر محمد يوسف نجم هذه المسرحيات بالملاحق الخاصة بالألحان الأصلية التي وضعها لها مارون النقاش .

وقد تحدد دور الشعر في هذه المسرحيات بالمحاور الثلاثة ، الغناء والسرد والقص . هذا بالإضافة إلى أن المسرحيات الثلاث حكاية فهي أساس العرض المسرحي المقدم للجمهور .

وهناك محاولة شعرية في المسرح العربي باللهجة العامية تعد رائدة في ميدان المسرح الشعري . وهي محاولة محمد عثمان جلال ، فقد نشر تمصيره لمسرحية مولير "ترتوف" بعنوان "الشيخ متلوف" سنة ١٢٩٠ هـ / ١٨٧٣ م أي أن هذا النشر سابق لوفود الفرق الشامية إلى مصر ، وهي تجربة - وإن كانت باللغة العامية - فإنها تحسب للمسرح الشعري العربي . وقد استمر محمد عثمان جلال يصدر المسرح الفرنسي وينشره حتى سنة ١٨٩٦ ، وقد نشر من المسرحيات لمولير "الأربع روايات من نخب التياترات" سنة ١٣٠٧ هـ (١٨٩٠) أي بعد سبعة عشر عاماً من نشره للمسرحية الأولى التي ضمها إلى هذه المجموعة المكونة من مسرحية "النساء العالمات" و"مدرسة الأزواج" و"مدرسة النساء" ثم ترجم ثلاث مسرحيات لراسين نشرها سنة ١٣١١ بعنوان "الروايات المفيدة في علم التراجيدة" وهي مسرحيات

"إستر" و"أفغانية" و"إسكندر الأكبر" ثم ترجم سنة ١٣١٤ (١٨٩٦) مسرحية مولير "الثقلاء". وبالإضافة إلى ذلك فقد ألف مسرحية "المخدمين" وقد نشرت سنة ١٩٠٤ أى بعد وفاته .

وقد أخضع عثمان جلال لغة الزجل للمسرح . وكان عثمان ذكيا فى استخدامهِ لطاقت الزجل السردية والقصصية فى المسرح مما جعل مسرحياته تبعد عن الغناء فكانت بذلك متقدمة على كثير من التجارب الشعرية التى جاءت بعده . وقد استخدم وزن الرجز ليتحرك به فى حرية ، هذا مع ما يعطيه هذا الوزن من حرية فى تنوع القافية التى لم يلتزم بها والتزم فقط بقافية واحدة لشطرى البيت الواحد ولم يجعل لهذه القافية علاقة بما بعدها . ومن هنا كانت حركة الزجل سريعة مطواعة فى بناء الحوار . وفى مسرحيته المؤلفة "المخدمين" تتضح صورة ما فعله عثمان جلال فهو فى هذا النص أكثر حرية فى التعبير عما يريد ، إذ أنه ليس مرتبطاً بنص سابق يترجمه أو يقتبس منه ، هذا فضلا عن أنه يؤلفه بعد أن انتهى من ثمانى تجارب فى الكتابة الشعرية للمسرح . فقد بهت الغنائية إن لم تكن قد اختفت ، وربما كان ذلك بدافع الموضوع فهو عن المخدمين وليس فيه موقف واحد يدعو للغناء . وإذا كانت الغنائية قد فقدت فى هذا النص فقد ضعفت الحركة وأصبحت المسرحية تعتمد على السرد "قص .

ولقد قدم عثمان جلال الاضافة التى لازمت أعماله وهى
تقطيعه للوزن بين الشخصيات ، فالفصل الثانى يبدأ منظره
الأول بظهور البيك وشيخ الخدامين وخدم :
البيك : (لواحد من الموجودين)
فين يا ولد شيخكم

أحد الموجودين : أهو فرغلى

البيك : وانت اسمك اسمه ؟

أحد الخدامين : أنا اسمى على

البيك : يا فرغلى هوا على سقا مليح ؟

الشيخ : دا بربرى لكن فى العربى فصيح

وهى نفس التجربة التى أداها بنجاح فى تقسيم الوزن بين
المتحاورين ومثل على ذلك الحوار بين غليون وأنيسة ، وهذه
الطريقة متواترة فى النص وبقية النصوص التى مصرها .

غليون : بالعين أشوف

أنيسة : أيوه

غليون : كلام صحيح

أنيسة : بس إن رضيت تسمع فؤادك يستريح

غليون : برضه كلام فارغ

أنيسة : ولية ماتحققه .: ياتكذبه بعدين والا تصدقه (١٧١)

لقد قدم عثمان جلال للمسرح الشعري خطوة هامة بتقطيعه للوزن وبعده عن الغنائية وإن كان مازال يرتبط بالسرد والقص واقترب نصه المسرحي من الحكاية .

وقد قدم سليم النقاش حين حضر إلى مصر أربع مسرحيات معربة هي : "أوبرا عايدة" و"مى وهوراسى" و"الكذوب" و"غرائب الصدف" . وقد قدم هذه المسرحيات فى الموسم الذى مثله على دار الأوبرا فى ٢٢ ديسمبر سنة ١٨٧٦ م والمسرحيات معربة قبل حضوره إلى مصر ، لذا فهى تأخذ موقعها من الناحية التاريخية قبل مسرحية "المروءة والوفاء" التى ألفها خليل اليازجى سنة ١٨٧٦ . فقد أكمل سليم النقاش دور عمه من تقديمه للمسرحيات الكلاسيكية . فقدم على مسرح دار الأوبرا فى موسم سنة ١٨٧٦ - ١٨٧٧ مسرحيتين هما "هوراس" و"الكذوب" . وقد وجه ذلك المسرح طوال القرن الماضى من سيادة الشكل الكلاسى على المسرحيين دون أن يتغافلوا شيكسبير ويختاروا من هيجو ما يلائمهم مما يرتبط بعالم القص البطولى . لذا فإن سليم النقاش لم يخرج عن دائرة تراث الفرجة العربى ، ففى مسرحية "عايدة" يأخذ الشعر دوراً مهماً يعتمد عليه النص . فالنص فى لغته الأصلية أوبرا . ولما كانت الأوبرا جديدة ويصعب تقديمها إلى الجمهور العربى فإنها وجهت التوجيه الملائم لهذا الجمهور فتحوّلت إلى أوبريت لتكون مناسبة لتراث الجمهور المتلقى لهذا النص .

واعتمد النص على الشعر اعتماداً كبيراً وإن كان دور الشعر فيما قدمه أقل من دور الشعر فى النصوص التى قدمها عمه . ولقد استعاض عن جزء كبير من الشعر بالسجع الذى ساد الحوار النثرى مما جعله قابلاً للغناء .

وحوار "عايدة" مع أمتريس يمثل الصورة المتكررة لهذا السجع الذى يختلط فيه الغناء بالسرد :

عايدة : "أه يامولاتى ليس قلبى من حديد ، لتحمل مثل هذا العذاب الشديد . ولم أنس بعدما قاسيت من الأهوال فى الحرب الأخيرة . وكفانى قهرا أنى صرت عبدة أسيرة . ولولا انعطافك نحوى وميلك إالى . لكان بلاشك قضى على" (١٨١)

ولا يقل دور الشعر فى مسرحية "مى" عن دوره فى أوبريت "عايدة" ، وكذلك فى مسرحيتى "الكنوب" و"غرائب الصدف" . لقد تحولت جميع هذه المسرحيات إلى أوبريتات كان دورها الغنائى هو نفس الدور الذى قام به الغناء فى بابات خيال الظل والقره قوز . ومع أن هذه المسرحيات اعتمدت على أصول غربية فقد تحولت إلى حكاية تمثل على مسرح ، فالمسرحية هى حكاية ممسرحة تعتمد على الغناء والسرد يضاف إليها سيادة الوظيفة الأخلاقية والحكمية - التى ارتبطت بالقص العربى - على النص .

ولم تخرج مسرحية "المروءة والوفاء" لخليل اليازجى عن

هذا الإطار . ألفت هذه المسرحية سنة ١٨٧٦ ومثلت في بيروت سنة ١٨٧٨ وقدمتها فرقة القرداحى فى مصر سنة ١٨٨٦ . ويعدّها الكثيرون أول مسرحية شعرية فى الأدب العربى وإن كنت أراها المسرحية الثانية بعد مسرحية "البخيل" لمارون النقاش . ومن الطبيعى أن تكون مسرحية "المروءة والوفاء" متقدمة شعرياً على مسرحية "البخيل" فمؤلفها له مكانته بين الشعراء الإحيائيين وقد استغنى مؤلفها عن الثثر فى حوارهِ استغناء تاماً ، فهى عمل شعري متكامل . وقد التزم اليازجى فى مسرحيته بقواعد المسرحية الكلاسيكية الفرنسية ، فقد أورد قصيدة فى مقدمة المسرحية يتضح منها أنه دأرس لها وأنه متبنيها فى عمله فجعل من وحدة الزمان والمكان شرطاً للمسرحية والتزم به فيها :
فَتَشْرطُ وحدة الموضوع حكماً

وإن أمسى ثنائى ابتناء

كذا مدة المكان بكل فصل

على حكم الزمان والاستواء (١٩١)

الا أن معرفته للكلاسيكية والتزامه بها لم يجعله يكتب مسرحية مبنية بناء غربياً وإنما كان الشكل الظاهر للمسرحية حدثاً وصراعاً ، وشخصيات وحواراً يقوم به ممثلون على خشبة المسرح ، ولكن البنية تعتمد على شعر عربى فى أساسه ، فالشعر يتكون من قصائد كاملة ملتزمة بالوزن الواحد والقافية الواحدة ، ثم تتوقف القصيدة ليقدم لنا الموشح فهو تنويع بضرورة الأداء الغنائى الذى أصبح جزءاً

من بنية المسرحية وشكلها . فالقصيد قد يؤدي وقد يغنى .
 أما الموشح فهو موضوع للغناء فقط . لذا فإن مقطوعات
 الموشحات وضعت لها الألحان المذكورة في هامش النص
 وحين يلقى قيس موشحاً هو :

يكفى عناد	كم يعاد	هزر الكلام
أخشى تباد	من قراد	عند الصدام
هذا الكلام	مثل الحسام	طى الفؤاد
دعد أذهبي	واغربي	من ذا المقام
أو جربي	واشربي	كأس الحمام

(قيس سالا عليها السيف فتهرب)

مثلى تكون الرجال أو لا فلا لا
 عزيزا يصير الجبال منه رمالا
 أين قراد يلقى الفؤاد منى جمادا
 ياليت دام فى الفراش يلقى احتمالا
 عند الهيام إذ يضام يغدو ذلالا (ص ٤٧)

يذكر المؤلف فى الهامش أنه يؤدي على "لحن حجاز
 على" أصل افتضاحى غدا حب الجمال" . وحين تخاطب دعد
 قيساً بموشح :

قيس ذا المقال فاسد باطل (ص ٤٥)

يذكر فى الهامش أنه على "لحن صبا على" فقد ملكت قلبى
 بدر الجمال" (ص ٤٦) وهكذا مع كل موشح تلقىه شخصية

من شخصيات المسرحية يحدد لها اللحن الذى يجب أن يتبع فى غنائها .

ولم يخرج هذا الغناء فى المسرحية بعيداً عن الغناء فى فنون الفرجة الشعبية فالمسرحية تحمل بذور العناصر الأولى للشكل المسرحى الشعبى العربى من الاعتماد على القصيدة والمقطوعات ، واختلاط الغناء بالسرد . مما يجعل الحركة المسرحية بطيئة ولا يخدم تطور المسرحية إلا من حيث أن هذا السرد جزء من بنيتها ، وكذلك تحول هذا السرد الى قص فالمسرحية محاولة لمسرحة حكاية شعبية قديمة تتناول موضوع الوفاء الذى أدى إلى أن يتحول النعمان إلى المسيحية وبذلك لم تخرج المسرحية ، فى أى جانب من جوانبها ، عن إطار الفرجة الشعبية . ومن الخير ألا تمضى مسرحية " المروءة والوفاء " دون أن نسجل أنها دعمت صورة المسرح الشعرية وإن كانت القصائد التى اعتمد عليها الحوار جافة أضافت إليها القافية الواحدة عجزاً عن أن تكون لغة حوار حية متحركة . لكن المسرحية وتأكيد اليازجى على الكلاسيكية الجديدة بالإضافة إلى موقف سليم النقاش منها جعل من الكلاسيكية اتجاهاً يحتذيه مترجمو المسرح وممصروه ومؤلفوه وإن لم يهملوا بعض الأعمال المسرحية الرومانسية التى تقترب من روح مسرحهم . وهم فى كل ذلك ربطوا المسرح بالحكمة والموعظة الحسنة وحافظوا على شكل مسرحهم من اختلاط لغة المسرحية بالشعر الغنائى والسرد والقص .

وقد دعم هذا الاتجاه أحمد أبو خليل القباني رائد المسرح في سوريا سنة ١٨٦٥ . وقد هاجر إلى مصر سنة ١٨٨٤ . وقدم في مصر عددا من المسرحيات منها المترجم مثل "الخل الوفى" و"عايدة" و"لباب الغرام" أو "ميتريدات" ، كما ألف مسرحيات منها "أنس الجليس" و"عفة المحبين" و"ولادة" و"عنتر" و"ناكر الجميل" و"الأمير محمود" و"زهر الرياض" و"الشيخ وضاح" و"مصباح وقوت الأرواح" و"مجنون ليلي" . وجميع هذه المسرحيات كان الشعر جزءاً أساسياً من عروضها ، وهو شعر المقصود به الغناء ، فقد كان أبو خليل القباني عالماً من أعلام الغناء وصاحب مدرسة فيه . ويعد سلامة حجازى واحداً من تلامذتها . وكان أثره واضحاً على المسرح ، أكد فيه الغناء والسرد والقص . لقد قدم على المسرح أكثر من إحدى وثلاثين مسرحية مؤلفة ومقتبسة . جمع له منها محمد يوسف نجم ثمانى مسرحيات : أربعاً من تأليفه ومثلها من اقتباسه . وقد استمد معظم مسرحياته المؤلفة من التراث الشعبى .

وجميع هذه المسرحيات تبدأ بمقطوعة شعرية تغنى ، وست منها تنتهى بأدوار شعرية . والسابعة وهى "لباب الغرام أو الملك متريدات" تنتهى بغير شعر أما الثامنة وهى "أصل النساء" الشهيرة "بلوسيا" ؛ فهى تنتهى ببيتين من الشعر يعقبهما حوار بين الكونت ولوسيا فيه طابع الغناء فهو نثر مسجوع .

الكوت : تجاوز عن الذنب العظيم تكراً .: فيكفى المسىء الذل والعذر والكره
إذا ما امرؤ من ذنبه جاء تائباً .: إليك ولم تغفر له فلك الذنب

الجميع : قد عفونا .

لويسا : هكذا يكون الكرم ، وتكون محاسن الشيم
فأبقاكما يارب العالمين ، وحفظ ابنتي أوجين .

الكونت حيث قد زالت الأتراح ، فهيا بنا نقيم الأفراح
ونسأل المولى المجيد ، أن ينصر سلطاننا عبد الحميد^(٢٠١) .

(تمت)

ولا يخرج إطار المسرحيات المقتبسة عما صنعه مارون
وسليم النقاش فهو استمرار لدورهما فى الاقتباس من جعل
الشعر يلعب دوراً أساسياً خدمة للغناء فضلاً عن أن النثر قد
غلب عليه طابع الغناء والسرد والقص ، أما المسرحية فهي
مسرحية لحكاية . وإذا أخذنا مسرحية "هارون الرشيد مع
الأمير غانم بن أيوب" مثلاً على الحكاية ومسرحتها ، فهي
محاولة من القبانى أن يضع حكاية "الف ليلة وليلة" على
المسرح فهو يحذف الأوصاف لأن المسرح يصورها ويترك
الحوار تديره الشخصيات ثم يدخل الغناء ليغلف به إطار
الحكاية الممسرحة .

لم يقدم القبانى مسرحية شعرية خالصة وليس معنى ذلك
أن التأليف الشعرى قد توقف . فقد ذكر أسعد داغر عدداً

ليس بالقليل من المسرحيات الشعرية التى ألفت قبل أن يكتب شوقي للمسرح مسرحيات شعرية^(٢١١) .

ومن بين من كتبوا للمسرح مسرحيات شعرية عبدالله البستاني ، وقد أعلن يوسف نجم أنه سينشر هذه المسرحيات غير أن هذه النشرة لم تظهر حتى الآن . ولم أستطع العثور على هذه المسرحيات فهي غير متاحة الآن . وقد تناول نجم مسرحيته الشعرية "مقتل هيرودس لولديه اسكندر وأرسطوبولس" المنشورة سنة ١٨٨٩ . وقد ذكر أنه كان يحتذى فى سرد حوادثه حذو المسرح الكلاسيكى الجديد فهو يتتبع الحوادث التاريخية ويراقب سيرها فى طريقها الطبيعى ، إلى أن يعثر على بداية الأزمة الحقيقية فيستهل مسرحيته بها"^(٢٢) . ويراه قد خطا خطوة فى رسم الشخصية ارتفع بها عن المستوى الذى بلغه سلفه خليل اليازجى فى مسرحية المروءة والوفاء كما يراه "يخطو خطوة أخرى فى سبيل تطويع الشعر العربى وتليين موسيقاه ليتحمل سرد الحوادث المسرحية"^(٢٣) . وتتردد كلمة السرد فى حديث نجم عن المسرحية ، ثم يحكم على شعرها بالمقياس النقدى للشعر العربى الغنائى ، فهو يرى "أن الصورة الشعرية عند المؤلف قوية ناصعة ، لا ينقصها سوى بعض الظلال والألوان حتى تصبح صورة مسرحية . وشعره يرتفع عن المستوى الذى بلغه اليازجى فى مسرحيته ، فهو أمتن أسرا وأصفى ديباجة وأكثر روعة"^(٢٤) . وقد اتفق يوسف نجم مع إدوار حنين فى

هذا . فلقد مدحه بأنه أكثر الأقدمين تنوعاً في شعره وهو في هذه المسرحية " التي تتجاوز الألف بيت يبدل قوافيه ٢٢ مرة لاغير" (٢٥) . أى أن كل قافية تحوى ما يقارب الثلاثين بيتاً وهذا في حد ذاته كثير على الشعر المسرحى ، هذا فضلاً عن أنه قلما يترك بحراً لآخر إلا ويعود إلى البحر المهجور .

ويعطى نجم أمثلة لشعره في المسرحية . ومع أنى لا أستطيع أن أحكم على هذه المسرحية من خلال هذه النماذج الشعرية القليلة فإن ما قدم لا يخرج عن السرد في بناء قصص مقدم في تركيب جاف بلا حركة ، فتطور المسرحية شعرياً يحتاج إلى شاعر لكى يحافظ على الإطار الذى يستهوئ الجمهور من غناء وسرد وقص بشعر حى يستطيع أن يحرك عواطفهم .

وقد كتب شوقي مسرحية " على بك الكبير" فى أكتوبر عام ١٨٩٢ فى الوقت الذى كان عبدالله البستانى فيه ينشر مسرحياته الشعرية ، وكانت فرق سليمان القرداحى والقبانى وسليمان الحداد وإسكندر فرح وميخائيل جرجس يقدمون عروضهم فى القاهرة والأقاليم . ولم يكن ظهور هذه المسرحية حدثاً فريداً فى عالم التأليف المسرحى . فلقد كانت مسرحية تضم إلى المسرحيات الشعرية الأخرى فى عصرها . لقد استفاد شوقي من جميع التجارب المسرحية السابقة عليه فى تأليفه لهذه المسرحية . وليس من الضرورى هنا الوقوف عند

التأثير الغربى على هذه المسرحية ، فالتأثير الغربى قائم فى إطار المسرح العربى لم يزد عليه خطوة ، فهو قد التزم بالإطار العربى للمسرح واعتمد على الغناء اعتماداً كبيراً . والفرق بينه وبين غيره من الشعراء الذين ألفوا للمسرح أنه هو نفسه أرفعهم قامة ، لذا فإنه من الطبيعى أن يتفوق شعره على شعرهم وبالتالي أن يتفوق غناؤه على غنائهم وسرده على سردهم .

وتبدو المقطوعات القصيرة فى شكل الموشح فالمسرحية تبدأ بلحن جركس يغنيه مصطفى الجلاب وأم محمود الماشطة والجوارى وإقبال وشمس وصفية :

بين السيوف والخناجر	على الجبال
تلقى الجراكسة عشاير	هم الرجال
يحموا النساء الحراير	مع الجمال
ومن عجب حكم جاير	فيهم محال
وليس ناه وأمر	غير
	القتال (٢٦)

ثم يتوقف النشيد ، فيحدث مصطفى شمساً يطلب إليها الغناء ، وتدعم أم محمود قوله ملتزمة بنفس الوزن والقافية مع اتحاد الروى :

مصطفى : ألا يا شمس يا حسنا	ء غنينا بموال
أم محمود : يلهينا الى أن يأ	تى السيد بالمال
(ص ٣)	

ويضع شوقي تعليمات خاصة بالغناء وبالسكوت وتبدو المقاطع الشعرية الخاصة بالغناء وقد جعل إيقاعها وتركيبها اللغوي سهلاً ملائماً للغناء . ثم تتخلل المقاطع القصيرة المتنوعة في أوزانها المجزوءة وقوافيها ، فأما محمود بعد أن غنت من بحر مجزوء الوافر انتقلت إلى تام المتقارب واستمر البحر الوافر في الحوار بينها وبين إقبال ومصطفى الذي يسير على نفس الوزن ونفس خفة الكلمة :

بنات الجركس العينا تعالين تعالينا

وحين تشغل أم محمود بزيئة جاريتين ، ينحاز مصطفى الى زاوية فيغير الوزن والقافية وهو ينشد مطرقاً قصيدة من خمسة وعشرين بيتاً من بحر البسيط يبدأها على عادة الشعر الغنائي بالتصريح :

يامال مافيك من سحر ومن خطر لقد نزلت بنا عن رتبة البشر
وفيهما يسرد قصته منذ أن هجر القوقاز من أجل المال باحثاً
عنه يعمل جلاباً حتى إنه باع ابنه ، وهو الآن يبيع ابنته وقد
اختلط في القصيدة الغناء بالسرد وبالقص .

ويدور الشعر كله في المسرحية حول هذه المحاور الثلاثة سواء أكان الشعر مقطعات أم قصائد طويلة وقد تنوعت هذه القصائد في الطول ، ونلاحظ كذلك استخدامه للوزن الواحد والقافية الواحدة في الحوار بين الشخصيات فلقد طغى وزن الكامل فيما يمكن أن يكون قصيدة واحدة متعددة الأصوات تسير في نفس محاور الشعر المسرحي منظومة من حوالى

مائة وتسعة وعشرين بيتاً .

ولاشك أن شوقى وهو يكتب هذه المسرحية كان فى ذهنه أن تمثلها إحدى الفرق المسرحية فى ذلك الوقت ومن هنا كان اعتماد النص على المقطوعات الغنائية التى كانت خفيفة بلغة سهلة أقرب الى لغة الحوار العامى . وكأنه يتحرك فى دائرة الشعر العامى حتى إنه فى المشهد الثانى من الفصل الثانى يظهر حنا الوكيل والأغوات ومملوكان صغيران وهم يغنون حال ظهور على بك بزجل عامى :

مبيك البيكات من فوق تخته .: ينهى ويأمر فى الخدام
النيل يجرى من تحته .: والأمر أمره فى الأحكام

وفى الفصل الرابع يجعل للتخت مكاناً فى المسرحية . فهو يتم فى قصر محمد بك أبو الذهب . وقد أعد وليمة كبيرة ، وقد جلس محمد بك على طرف من المائدة . وأمامه رجال من حاشيته وعلى الطرف الآخر . سيد أحمد المغنى وعواد وكمنجاتى الأغوات عند الباب ويغنى المغنى باللغة العامية المفصحة .

سعد البلاد قايم	والنجم داير عال
يارب يادايـم	زد البكات إقبال

ويستمر استخدام العامية فى الحوار فالمغنى يمدح محمد بك أبو الذهب :

أبو ذهب مصره	مفرد وحيد عصره
الله يديم نصره	ويحفظه والأل

ثم يطلبون منه أن يغنى دور حياة الحياة فيغنى مذهب :
سيف جفونك يالطيف مرهفو فاق الحدود
والقوام اسمر خفيف فى النزال قد القدود

ثم تغنى دورا :

حيات الحياة إنته يامنية القلب
إمته تجود إمته حسبى عذاب حسبى

(ص ٢٧ - ٢٨)

والملاحظ أن القصائد الطويلة المقسمة بين الشخصيات لم تخرج عن لغة القصائد التى كان شوقى يكتبها قوة فى اللغة واستخداماً للصور والتراكيب القديمة . وإن عبرت عن سرد لأحداث حياة الشخصية ، غير أن العمل كله فى النهاية هو مسرحه لحكاية ، اعتمد فيها على نفس الاتجاه الكلاسيكى الذى ساد وقته وبالذات من حيث استخدامه لعنصر المكان . فالفصلان الأول والثانى يدوران فى غرفة فى قصر على بك ، والثالث والرابع فى قصر محمد بك ، ويختلف الخامس فى أنه فى الصالحية ، أما الزمان فقد تقارب بين الفصل الأول والثانى وتباعد عنهما فى الفصول الثلاثة التالية . لكن الحس فى المسرحية يظل كلاسيكياً . وليس معنى ذلك أنه مقصود وإنما معناه أن شوقى هنا يتابع الإطار العام للمسرح فى شكله العام وفي مضمونه ، لم يخرج عليه ، فعمله المسرحى يعد امتداداً للأعمال المسرحية الشعرية

وغير الشعرية التي قدمها رواد المسرح العربى مارون وسليم النقاش واليازجى وعبدالله البستاني والقبانى . ومع أن عمل شوقى يقف بجوار هذه الأعمال التي قدمها المسرح العربى فإن هذه المسرحية لم تعرض على المسرح قط ، ولم يتعرض لها أحد من نقاد هذه الفترة ولم يذكرها . وربما كان مرد ذلك إلى أن صاحبها لم يقف وراءها ليدافع عنها وتركها للنسيان وحتى الفرقة التي كان يمكن أن تؤديها لم يذكر أنها تعرضت لها . فالفرقة القادرة على أداء هذا العمل هى فرقة إسكندر فرح الذى نافس أستاذه القبانى بإنشائه فرقة خاصة به واعتمد فيها على غناء سلامة حجازى .

وقد انفصل سلامة حجازى عن إسكندر فرح وكون لنفسه فرقة جديدة مما أدى بإسكندر فرح إلى أن يتحول عن الغناء إلى المسرحيات الاجتماعية ، ولكنه لم يستطع أن يستمر ، وقبل أن يفلق أبواب مسرحه سنة ١٩٠٨ كان سلامة حجازى قد أصبح الاسم الكبير فى عالم المسرح . وقد ألف شوقى مسرحية "البخيلة" سنة ١٩٠٧ وهى كوميدى اجتماعية . ترى أياكون قد ألفها لتمثلها فرقة إسكندر فرح أم سلامة حجازى أم عزيز عيد الذى ألف فرقة مسرحية للكوميديا بالاشتراك مع سليمان القرداحى سنة ١٩٠٧ ؟ غير أن شوقى لم ينشر هذه المسرحية وظلت مجهولة للكثيرين حتى نشرت تامة بعد وفاته بحوالى نصف قرن (٢٧) .

ولم يتح لها أن تمثل ، ومع ذلك فهي تؤكد متابعة شوقى لما يحدث على خشبة المسرح فى القاهرة فى ذلك الوقت . ولقد توقف سلامة حجازى سنة ١٩٠٩ لمرضه ، ولكن مسرحه لم يتوقف فتكونت فرقة عكاشة التى استمرت تؤدى المسرحيات الغنائية ، ثم حدثت النقلة الجديدة فى عالم المسرح العربى بتكوين جورج أبيض لفرقته التى أخذت تمثل باللغة العربية سنة ١٩١٢ فقدمت ثلاث مسرحيات من عيون المسرح الغربى معتمدة على قوة أدائها وعرضها لهذه النصوص ، ولم تعتمد فى تقديمها على الغناء وإنما على جودة الفن ، فقدمت ثلاث تراجيديات ، مسرحية سوفوكليس "أوديب ملكاً" ترجمة "فرح أنطون" فى ٢/٢١ ومسرحية "لويس الحادى عشر" للشاعر الفرنسى "كازمير دى لافين" ترجمة إلياس فياض فى ٢/٢٥ ومسرحية شكسبير "عطيل" ترجمة خليل مطران فى ٢/٣٠^(٢٨) غير أن جورج أبيض لم يستمر منفرداً فى عمله .

ولم تصمد هذه الفرقة طويلاً ، فاضطر إلى أن يضم معه آل عكاشة فى فرقة واحدة فى مارس ١٩١٢ وقدمت الفرقة مسرحية "نابليون" ومسرحية "مصر الجديدة ومصر القديمة" لفرح أنطون . ولم تستمر الفرقة بعد ذلك . ثم كون مع سلامة فرقة سميت "فرقة جورج وسلامة" . بدأت الفرقة الجديدة عملها فى ٢٤ من أكتوبر سنة ١٩١٤ . وقد وضع تأثير سلامة على جورج منذ بداية

عروض الفرقة فقد قدما مسرحيتي "صلاح الدين الأيوبي" و"عايدة". وقد لعب سلامة حجازي في هذه الأخيرة نفس الدور الذي كان يلعبه من قبل وهو دور "رداميس" قائد جيش مصر وحبيب عايدة. ولم يتوقف تأثير سلامة على جورج عند هذا الحد، وإنما قدم نفس المسرحيات التي صنعت شهرة جورج أبيض "أوديب" و"لويس الحادي عشر" و"عطيل" بأسلوب سلامة حجازي، فحولها إلى ما يشبه الأوبريت إذ أدخل على هذه المسرحيات شعراً غنائياً وألحاناً مناسبة لأحداثها. وهكذا صنع في جميع مسرحيات جورج أبيض التي اشترك معه في تقديمها. وقد خصصت الفرقة ثلاثة أيام للعمل في الأسبوع تقدم فيها ثلاث مسرحيات يكون الشيخ بطل إحداها، وجورج أبيض بطل الثانية، وفي المسرحية الثالثة يجتمع البطلان معاً. وقد لوحظ أن الليالي التي كان "الشيخ سلامة" ينفرد فيها ببطولة مسرحياتها وكذلك الليالي التي يشترك فيها مع جورج أبيض كانت تلقى من الجماهير إقبالاً شديداً، على عكس الليالي التي كانت تقدم فيها مسرحيات جورج خالية من الغناء وينفرد ببطولتها جورج أبيض، فقد كان الإقبال عليها أقل بكثير^(٢٩). ففي "أوديب ملكاً" لحن للاستغناء ولحن للحيرة ولحن للأسف وهولحن على "مقام جهار كاه" تعبر فيه الجوقة عما حدث لأوديب :

ياله يوم له الطفل يشيب وتكاد الشمس منه تظلم

لم نكن نحسب هذا ياأوديب أسفا ضاع العلا والشمم^(٢٠)

ولقد قدم سلامة مسرحية "مى" فى موسمى ١٩١٤ - ١٩١٥ و ١٩١٥ - ١٩١٦ وأضاف إليها أغانى جديدة بألحان جديدة حولتها كما قيل إلى أوبرا . وليس معنى ذلك أن المسرحية أصبحت أوبرا بالمعنى الغربى ، وإنما معناه أن الغناء فيها هو الغالب على أدائها . ولقد أدى سلامة دوره فى غناء الشعر على المسرح حتى وفاته سنة ١٩١٧ . واستمر دوره بعد وفاته فإن الجمهور لم يتوقف عن الاستجابة للغناء على المسرح ، فقد كان نجاح سلامة أمام منافسه جورج أى نجاح المسرح الغنائى أو الشعر فى المسرح أمام المسرح الجدى تعبيراً عن رغبة الجمهور . لذا فإن جورج استمر يقدم الأوبريت مع ما يقدمه من مسرحيات فعرض أوبريت فيروز شاه سنة ١٩١٨ ، وغيرت منيرة المهدي طريقتها فى الغناء فى المقاهى والكباريهات إلى الغناء فى المسرح وقدمت أعمال سلامة حجازى المسرحية : "شهداء الغرام ، وعائدة ، وصدق الإخاء" . وتطورت عام ١٩١٧ لتقدم الأوبرا فمثلت كارمن وكارمينتا كما قدمت عام ١٩١٩ عدداً من الأوبريتات . واستمرت فى عرض الأوبرات على الطريقة العربية للمسرح حتى اعتزلها عام ١٩٢٥ . ومن الغريب أنها قدمت عام ١٩٢٧ أوبرا "كليوباترا ومارك" وهونفس العام الذى قدم فيه شوقى مسرحيته "مصرع كليوباترا" . واستمر أولاد عكاشة يقدمون الأوبرات على الطريقة

المصرية ، وفى سنة ١٩٢٧ أعيد تقديم أوبريت
"الباروكة" ومسرحية "فاتنة بغداد" .

ودخل نجيب الريحاني ميدان الغناء فقدم أوبريت
"العشرة الطيبة" تمصير محمد تيمور ، كما ظهرت فرقة
الكسار وأمين صدقى سنة ١٩٢٠ معتمدة على الكوميديا
والغناء فقدمت عدة مسرحيات ثم استقل الكسار بمسرحه
سنة ١٩٢٥ .

ولعل الحدث المهم فى تاريخ الغناء على المسرح هو
دخول سيد درويش عالم التلحين للأوبريتات ، فلحن
أوبريتين "العشرة الطيبة" و"الباروكة" و"هدى"
و"شهرزاد" ومسرحية "عبدالرحمن الناصر" كما دخل
داود حسنى والخلعى عالم التلحين المسرحى ، وهكذا
انفصل المغنى عن الملحن ، وبهذا الانفصال تغيرت لغة
الشعر من فصيح إلى عامى وتحولت المسرحيات من
التاريخى إلى الواقعى والشعبى ، وقد أدى هذا إلى
الفصل بين العامية والفصحى فى المسرحيات فحين تكون
المسرحية تاريخية تكون أغانيها فصيحة وحين تكون
واقعية أو من التراث الشعبى تكون لغة أغانيها عامية ، هذا
بالإضافة إلى غلبة العامية على المسرح منذ الحرب
العالمية . فلم يكن يتوقع لمسرح تسود فيه منيرة المهدي
وعلى الكسار والريحاني أن يعتمد على اللغة الفصحى .
وسيادة العامية لا تنفى أن النصوص المسرحية قد غلب
عليها اختلاط الغناء بالسرد بالقص .

ولقد غاب شوقي عن مصر فى الفترة ما بين ١٩١٤ - ١٩١٩ وهى فترة نفيه إلى أسبانيا . فلم يشاهد الكثير من تطورات المسرح فى هذه الفترة وعندما عاد من أسبانيا كانت صورة التطورات الكثيرة التى حدثت فى المسرح واضحة تمام الوضوح أمامه . وقد تكونت فرقة رمسيس سنة ١٩٢٣ وهى أهم فرقة فى المسرح العربى وأكثرها استقراراً ، وقد تداخل فى لغة مسرحياتها العامى والفصحى .

وفى سنة ١٩٢٦ انشقت فاطمة رشدى وعزيز عيد عن فرقة رمسيس وكونا فرقة باسم فاطمة رشدى . وفى هذا الجو العام للمسرح ألف شوقي مسرحيته "مصرع كليوباترا" لتقدمها فرقة رشدى بعد حوالى عام من إنشائها . لتبدأ حلقة جديدة للمسرح الشعرى تخرجنا من حلقة التمهيد للمسرح الشعرى إلى المسرح الشعرى نفسه بتقاليده وبنائه الذى أكد وجوده فى اللغة العربية ومن ثم فإن ريادة شوقي تصبح بمعنى جديد للريادة وهى ريادة التأصيل .



هوامش الحلقة الأولى

- (١) انظر محمود حامد شوكت . المسرحية في شعر شوقي ، القاهرة ، دار الفكر العربي سنة ٤٩ ص ٤٨ ، شوقي ضيف : شوقي شاعر العصر الحديث ، القاهرة ، دار المعارف سنة ١٩٦٣ ص ١٧٤ ، غنيمي هلال . النقد الأدبي الحديث ، القاهرة ، دار نهضة مصر سنة ١٩٧٩ ص ٦١٨ . أحمد هيكمل : تطور الأدب الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ، سنة ١٩٧٨ ، ص ٢٢٣ ، طه وادي ، شعر شوقي الغنائي والمسرحي . القاهرة : دار المعارف سنة ١٩٨٥ ، ص ٧٢ .
- (٢) طه حسين ، حلفظ وشوقي - القاهرة : سنة ١٩٣٣ ، ص ٢٠٢ .
- (٣) مارون النقاش . المسرح العربي : دراسات ونصوص ، العدد الأول . اختيار وتقديم الدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت : دار الثقافة ، سنة ١٩٦١ ، ص ٢٧٥ .
- (٤) عباس محمود العقاد : قمييز في الميزان ، القاهرة ، المطبعة الجديدة ، (د ت) .
- (٥) Metin, A., A History of Theater & Popular enter tainment in Turkey (Ankara: Form, 1963 - 64), P.13 .
- (٦) محمد عزيزة : الإسلام والمسرح . ترجمة رفيق الصبان . القاهرة : دار الهلال . ١٩٧١ . العدد ٢٤٣ . ص ٩٨ - ١٣٣ .
- (٧) انظر إدوارد لين : المصريون المحدثون ، شمائلهم وعاداتهم في القرن التاسع عشر ، ترجمة عدلى طاهر نور ، القاهرة . مطبعة الرسالة سنة ١٩٥١ ، ص ٢٩٠ - ٢٩١ .

(٨) المرجع نفسه . ص ٢٩٠ .
(٩) Marhnovitch, Nicholas N., The Turkish Theater, New York, Theater Arts Inc., 1933, pp. 13-16 .

(١٠) المرجع نفسه .
(١١) الأستاذ . ج ٤١ - السنة الأولى : ٢١ ذى القعدة سنة ١٣١٠ ، ٦ يونيو سنة ١٨٩٣ .

(١٢) أبو زيد علي إبراهيم : خيال الظل ، القاهرة ، دار المعارف ، سنة ١٩٨٢ ، ص ٢٥٥ .

(١٣) ابن دانيال : خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال ، دراسة وتحقيق إبراهيم حمادة ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، سنة ١٩٦٣ ، ص ٢١٧ .

(١٤) المرجع نفسه ص ١٧٦ .
(١٥) لين ، المرجع السابق ، ص ٣٤٣ - ٣٥٨ .

(١٦) مارون النقاش ، المصدر السابق ، ص ٤١ .

(١٧) محمد عثمان جلال ، دراسات ونصوص ، عدد ٤ ، اختيار وتقديم دكتور محمد يوسف نجم : بيروت ، ١٩٦٤ ، ص ٣٣٩ .

(١٨) النقاش ، سليم ، المسرح العربي ، دراسات ونصوص ، رقم ٥ ، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم ، بيروت . دار الثقافة ، سنة ١٩٦٤ ، ص ١١ .

(١٩) خليل اليازجي ، المروعة والوفاء ، بيروت : سنة ١٨٨٤ ، ص ٢ ، ٣ .

(٢٠) الشيخ أحمد أبوخليل القباني ، دراسات ونصوص ، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم . بيروت : دار الثقافة سنة ١٩٦٣ ، ص ٣٤٩ - ٣٥٠ .

- (٢١) انظر يوسف اسعد داغر ، معجم المسرحيات العربية والمعرية .
١٨٤٨ - ١٩٧٥ . بغداد : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٧٥ .
- (٢٢) نجم . المسرحية فى الادب العربى ، مرجع سبق ، ص ٣٥٧ .
- (٢٣) المرجع نفسه ص ٣٦٠ .
- (٢٤) المرجع نفسه .
- (٢٥) إدوار حنين : شوقى على المسرح ، بيروت ، المطبعة الكاثوليكية
سنة ١٩٣٦ ، ص ٧١ .
- (٢٦) احمد شوقى ، على بك الكبير ، او فيما هى دولة المماليك . القاهرة :
مطبعة المهندس . سنة ١٣١١ هـ .
- (٢٧) نشرت "البخيلة" نشرتين إحداهما فى مجلة الدوحة ، اعداد مارس ،
وإبريل ، ومايو ١٩٨١ ، والثانية تحقيق سعد درويش القاهرة :
الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٤ .
- (٢٨) سعاد ابيض ، جروج ابيض ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ ،
ص ١١٩ .
- (٢٩) محمود أحمد الخضى ، الشيخ سلامة حجازى . القاهرة : دار الكاتب
العربى سنة ١٩٦٨ ، ص ١٩١ .
- (٣٠) المرجع نفسه . ص ١٩٢ .

الحلقة الثانية

التأصيل

شوق الشعر المسرحي

المسرح الشعري عمل صعب لأنه يتحرك في منطقتين : دائرة المسرح ودائرة الشعر، ولكي تنجح المسرحية الشعرية عليها أن تتفوق في هاتين المنطقتين . وقد يتفوق الشعر بمفرده في مسرحية فلا يكون ذلك مدعاة لنجاحها وكذلك العكس صحيح . ومن هنا كانت الصعوبة التي واجهت كتاب المسرح الشعري . فهناك كتاب مسرحيون لم يكونوا شعراء متميزين سقطت أعمالهم وكان ضعف الشعر سبباً لذلك السقوط كما كان هناك شعراء مجيدون سقطت أعمالهم لأنها لم تكن ناجحة فنياً . ومن هنا فإن حركة المسرح الشعري لم تخرج عن دائرة الحركة الشعرية والمسرحية . لذا إن أراد الكاتب المسرحي أن ينجح فإن عليه أن يكون شاعراً من شعراء جيله وواحداً من المسرحيين . الشعر على المسرح ليس هواية ولكنه قدرة متمكنة تفرض نفسها على الجمهور .

وليس من بين كتاب العرب الذين كتبوا للمسرح من سلمت له قيادة الشعر وإمارته ، وأعترف له بالسبق في

عالم الشعر والتفوق على أبناء جيله بإجماع منقطع النظير
كما حدث لشوقي . ويكاد يكون هناك إجماع أيضاً على أن
شعر شوقي المسرحى قد وصل الى قمة شعرية عليا .
وشعره فى هذه المسرحيات يمثل المرحلة الأخيرة فى
تطوره الشعرى . وهو يسير فى خطين أساسيين ، يسيران
مع طبيعة المرحلة التى كتب فيها شوقي مسرحه وهما :
التيار الواقعى والرومانسى ، وقد برز التيار الواقعى بقوة
إبان الحرب العالمية تحت اسم مذهب الحقيقة وفى الوقت
نفسه كانت الحركة الواقعية تبرز فى ميدان المسرح .

وقد عبرت عن هذا التيار مسرحيته "البخيلة" و"الست
هدى" ، وإن كانت البخيلة لم تخرج كثيراً عن الرومانسية
فهى تمجد الحب وتنتصر له . أما الاتجاه الرومانسى فكان
قد ظهر فى ميدان المسرح قوياً مع إنشاء سلامة حجازى
مسرحه سنة ١٩٠٥ . كما برز واضحاً مع ظهور صحيفة
"الجريدة" وأصبحت له السيادة فى العشرينات ، وتمثل
فى شعراء هاجموا شوقي كما تمثل فى شعراء آخرين
دافعوا عنه . كما تمثل فى شعر شوقي المسرحى ، فى
خمس من مسرحياته وهى جميعاً تمجد الحب وتغنى له
وتجعله أساساً تبنى عليه أزمة هذه المسرحيات . فلقد
حاول شوقي أن يقيم أعمالاً تراجمية وكوميديّة متصلة
بالعالم المحيط به .

بين التراجيديا والكوميديا

فى بنية أعمال شوقى المسرحية يمكن وضع خطوط فاصلة بين أعماله ، فمسرحيات كليوباترا ومجنون ليلى وعنترة وقمبيز وعلى بك الكبير تختلف عن مسرحيتى البخيلة والست هدى . ويمكن أن نسمى المجموعة الأولى من مسرحياته تراجيديات بينما نسمى المجموعة الثانية وهما مسرحيتا البخيلة والست هدى من نوع الكوميديا . ومن الخير أن نذكر هنا أن مسرحية عنترة لم تحقق الشكل التراجيدى وانما خرجت عنه لتبقى حاملة البذرة الأصلية للشخصية ، والحدث فى السيرة الشعبية .

التراجيديا

ولا أريد أن يتبادر للذهن أن مسرحيات المجموعة الأولى أى التراجيديات متصلة بالغرب اتصالا وثيقا مباشرا ، وأنها تترسم خطى الأعمال المسرحية الغربية ولكن ما يراد بها هنا أنها تتصل بالتراث الغربى من خلال التطور الذى حدث للنص المسرحى فى مصر والذى جعل من التراجيديا العربية ذات صورة مختلفة عن التراجيديا الغربية ؛ فكانت أكثر اتصالا بالذوق العربى من حيث الغناء والسرد والقص . وإذا كانت هذه الأعمال تختلف إلى حد ما عن الأعمال المسرحية الغربية فلماذا اخترت

لها مصطلح تراجيديا ؟ ذلك لأن التراجيديا ليست شكلا واحدا وانما تعددت أشكالها فهناك التراجيديا الأرسطية والتراجيديا اللاتينية ثم أخذت تتطور هذه التراجيديا لتأخذ فى العصر الحديث شكل الكلاسيكية الجديدة التى ظهرت فى فرنسا وظهر معها شكل آخر للتراجيديا وهى تراجيديا شكسبير . ودار صراع بين الكلاسيكية الجديدة وبين تراجيديات شكسبير فأيهما الأصح وأيهما الوريث للتراجيديا اليونانية ؟ هناك من عد "الكلاسيكية الجديدة ككلاسيكية مزيفة . وأن الوريث الحقيقى لليونان هو شكسبير . وأن الوريث الحقيقى لشكسبير هى المسرحية البورجوازية القوية الجديدة" (١) .

وقد عدت الكلاسيكية الجديدة النسخة الارستقراطية للنظرية اليونانية وممارساتها أكثر منها إحياء لهما كما عد شكسبير ليس وريثا للتراث اليونانى وإنما الممثل الرئيسى لنوع جديد من التراجيديا (٢) . ولم تتوقف التراجيديا عند حدود شكسبير وانما تعدتها الى المسرح الرومانى الذى قدم مفهوما جديدا للتراجيديا ثم ظهرت أكثر من مسرحية تراجيدية تمثل أكثر من اتجاه .

وما زالت التراجيديا حتى الآن تمثل حلم الكاتب المسرحى الذى يود أن يحققه . وكان شوقى واحدا من أولئك الكتاب المسرحيين لقد حاول أن يقدم المسرحية التراجيدية ولكن بالشكل الذى يتلاءم مع عالمه ، لذا فإن الباحث عن أصول

تراجيدية لمسرح شوقى بعيداً عما قدمه التراث المسرحى العربى يجد نفسه فى مأزق ، فمرة هو كلاسيكى ومرة هو تابع لشكسبير ومرة ثالثة هو رومانسى غارق فى رومانسيته . الإمساك بأى خصيصة للمسرح الكلاسيكى أو مسرح شكسبير أو المسرح الرومانسى قد يجد لها أرضية يمكن تطبيقها على بعض ما يقدمه شوقى . ولكنها فى النهاية لا تقدم لنا شوقى بشكل يسهل معه فهمه ، فكل هذه العناصر تأكدت فى المسرح المصرى ولا يجد الجمهور غضاضة فى أن يكون الصراع فى المسرحية بين الحب والواجب ، ولا يرى أيضا غضاضة فى أن ينتصر الحب أو الواجب ، طالما أن قواعد الفرجة الأساسية التى تربطه بالمسرح موجودة . ويمكن أن تحدد لمسرح شوقى التراجيدى عناصره الأساسية ، فجميع هذه المسرحيات تستمد موضوعها من التراث . ويتعدد هذا التراث من تاريخى إلى شعبى . فمن التراث الشعبى كتب مسرحيته "مجنون ليلى" و"عنقرة" . ومن التاريخ "قمبيز" و"كليوباترا" و"على بك الكبير" .

وهنا تبرز ظاهرة هامة وأساسية فى التراجيديا فى أنها ككل تراجيديا تعتمد على الصراع بين الفرد والقوى التى تريد أن تسيطر عليه . ومن هنا بنيت هذه التراجيديات على العاطفة ، كان الحب عنصرا أساسيا فيها والحب ولد الطريق نحو الموت ولقد كان الحب والموت الأساس الذى ساعد فى توجيهه وظيفته النص .

الحب

بنى الصراع فى جميع مسرحيات شوقى على الحب ، وقد قامت مسرحية "مجنون ليلى" على حب قيس لليلى هذا الحب الذى لم يتحقق .. لقد تسبب الحب فى بعد ليلى عن قيس فقد رفضه أهلها لأنه شبيب بها . وكان هذا الشعر مدعاة لفراقه عنها فقد حبيب هذا الشعر ورداً فى الزواج منها وهيبها عليه فامتنعت عنه ، فوهبها للحب والشعر وقيس والألم :

ورد :

مُنْذُ حَوْتُ دَارِى لَيْلَى مَا خَلَوْتُ مِنْ نَدَمٍ	كانت إطاقتى بها
كَالْوَثْنَىِّ بِالصَّنَمِ	ورُبَّمَا جِئْتُ فِرَا
شَهَا فَخَانَتْنِى الْقَدَمُ	كَأَنَّهَا لِى مَحْرَمٌ
وَلَيْسَ بَيْنَنَا حَرَمٌ	شَعْرُكَ يَا قَيْسُ جَنَى
عَلَى وَاجْتَرَمُ	هَيْبَهَا فَاُمْتَنَعْتُ
كَأَنَّهَا صَيْدُ الْحَرَمِ	وَهَبْتُهَا لِلْحُبِّ وَالشَّعْرِ
وَقَيْسٍ وَالْأَلَمِ ^(٣)	

وإذا كان الشعر قد وجه ورداً لليلى فإن حب قيس لليلى وجهته قوة كونية تحافظ على هذا الحب وترعاه كما تحافظ على ليلى وتصرف عنها هوى الزواج . كانت هذه القوة الكونية هى قوة الجنى الأموى شيطان قيس الذى لعب دوراً هاماً فى بناء النص المسرحى وفى الصراع الدائر فى المسرحية ، فهو الممسك بخيوط هذا الحب .

الأموى : وإنى لأكفل ليلى له .: وأصرفها عن هوى غيره
سهرت على طهر ليلى الزمان .: ولم أغمض العين عن طهره
صرفت عن الحب حتى الزواج .: وما قدس الله من سره
ولو أن عيني تشق القبور .: سهرت على الحب فى قبره
(ص ٧٢)

ولم يكن ذلك مفاجأة فى النص ، وإنما بنى حديث الجنى
على رؤية سابقة أعلنتها ليلى بعد أن رفضت قيساً وقبلت ورداً
ثم ندمت فقد كان قرارها ليس فى يدها وإنما كان فى يد
الجنى وأنها حين تكلمت كان كلامها هذياناً ، فهى لم تكن تملك
وعينا ، فعبرت عن حالة عجزها هذه بأنها كأنما كانت مأسورة
أو كأن شيطاناً سلبها إرادتها فكان يقود لسانها .

ليلى :

قالوا انظري ما تحكمين فليتنى أبصرت رشدى أو ملكت عنانى
مازلت أهذى بالوساوس ساعة حتى قتلت اثنين بالهذيان
وكأنتنى مأسورة وكأنما قد كان شيطان يقود لسانى
(ص ٧٠)

ولقد كان الجنى حريصاً على أن يفرق بين ليلى وبين قيس
حتى يجعل الحب ملتهباً بينهما وهو يظهر له بعد وفاة ليلى
ويناديه ، ويرد عليه قيس سائلاً عما يناديه فيخبره أنه الذى
أوحى له حب ليلى .

الأموى : قيس

قيس : من الهاتف من نادى الشريد المطرح

الأموى : أنا الذى أوحى إليك حب ليلى واقترح
(ص ٧٤)

ويختلف الحب فى مسرحية "عنترة" عنه فى مسرحية
"مجنون ليلى" وذلك باختلاف طبيعة الشخصيات .

فوظيفة قيس فى الحياة أنه شاعر وحين عشق تمزق تمزق
الشاعر الذى لا يرى فى الحياة غير العاطفة تجره نحو
حبيبته ، سواء أكان يدفعه إليها قرينه الجنى أو يدفعه الحب
المجرد . أما الحب فى مسرحية "عنترة" فهو ليس حباً
تراجيدياً وإنما هو خارج عن الدائرة التراجيدية إلى السيرة ،
فعنترة الفارس فى السيرة هو نفسه عنترة فى المسرحية :
فارس أولاً وشاعر ثانياً . عبر شعره عن فروسيته وعن قوته
وامتلاء التراث بقصة هذه الفروسية فى سيرة شعبية تعد
واحدة من أهم إبداعات التراث الشعبى العربى ، ويأتى
الشاعر فى حياة عنترة فى المرحلة الثانية ، فهو حين أحب
واجه أعداءه بسيفه ودافع عن حبه دفاع الفارس عن حرمة .
وحين يقتحم اللصوص أرض عبس وتخطف عبلة يهاجم عنترة
للصوص ويستعيد عبلة ويخاطبها بحبه فى حديث يبرز فيه
المهند واليمانى ويصبح فيه ليث الغاب وتكون عبلة لباته .
عنترة :

لبيك عبلة يافداك حياتى نادى يجبك مهندي وقناتى
لو رن صوتك فى جوانب حضرتى لبأك من شبح التراب رفاتى
البيد تحت يدي وتحتك ضيعة أنا ليث غابتها وأنت لباتى^(٤)

ويصبح حدث المسرحية الأساسى هو محاولة الفارس
عنترة الحصول على عيلة الجميلة والدفاع عنها ضد كل من
يريدها ، وهو ينجح فى ذلك بقوته التى لا يضارعه فيها فارس
من فرسان عصره .

ويختلف الحب فى "مصرع كليوباترا" عنه فى "عنترة" ،
فهو حب نذّين : قائد حاكم لروما لملكة تحكم مصر . الحب هنا
يدخله صراع يقوم أساساً على حب الوطن . فروما ومصر
مختلفان تربطهما مصالح ولكن بينهما عداًء ، روما تريد أن
تسيطر ومصر تريد أن تستقل ، وهنا تكون قوة الصراع :
أىكون الإخلاص للحب أم للوطن ؟ هذا الصراع يحيط بأحداث
المسرحية . وقد صور حابى شكل هذا الصراع وجدته فى
محاولة لتجمع المصرى والأثينى فى مواجهة الرومان .

حابى (لزينون يشير إلى ديون وليسياس)
أخى هذا أثينى وخلى ذاك مقدونى
كلا الخلين ذوجد بأرض النيل مدفون
فليسأ فى هوى مصر وفى طاعتها دونى
ورثنا الوطن الغالى بالجنس وبالدين
ولم نصبر على حكم لرومية ملعون
ولسنا حزب أكتاف ولسنا حزب أنطون^(٥)

وقد ارتفع هذا الصراع فى قلب كل من العاشقين كليوباترا
وأنطونيو . وقد عبرت عنه كليوباترا حين خرجت بجندها فى
معركة أكتيوم تاركة أنطونيو يواجه مصيره ضد أوكتافيو . كان

تبرير كليوباترا لتركها له أنها تخذل حبيبها فى سبيل نصره
مصر .

كليوباترا :

وتبينت أن روما إذا را	لت عن البحر لم يسد فيه غيرى
كنت فى عاصف ، سللت شرعى	منه فانسلت البوارج إثرى
خلصت من رحا القتال ومما	يلحق السفن . من دمار وأسر
فنسيت الهوى ونصرة أنطن	يوس حتى غدرته شر غدر
علم الله قد خذلت حبيبى	وأبا صبيتى وعونى وذخري
والذى ضيع العروش وضحى	فى سبيلى بألف قطر وقطر
موقف يعجب العلا كنت فيه	بنت مصر وكنت ملكة مصر
(ص ١٨ - ١٩)	

وكما عانت كليوباترا الصراع بين حبها لحبيبها وحبها
لوطنها عانى أنطونيوس نفس هذا الصراع ، فهو يقف بجوار
كليوباترا محارباً لأوكتافيو أى أن الرومان يحاربون الرومان ،
وقد انهزم جيشه فهرب ويقف أمام عبده أوريوس الذى يحاول
أن يخفف عنه الهزيمة فيرد عليه أنطونيوس بأنه لم يكن جباناً فى
حربه وما خان عهد الهوى ، وأنه مازال ابن روما المخلص :
أنطونيوس :

إذن لم أكن فى الوغى بالجبان
ولا خنت أوريوس عهد الهوى
وتشهد أنى أنطونيوس

وأنى ابن روما وأنى الفتى
فإن عشت عشت نقى الجبين
وإن مت مت كريم الثنا

ثم يخبر بخبر كاذب بأن كليوباترا قد انتحرت فيعيش

أحزاناً : لقد خسر روما وخسر حبيبته ، فهو يحدث روما
يسألها المغفرة :

روما حنانك واغفرى لفتاك أواه منك وآه ما أقساك

ثم يحدث كليوباترا فى الوقت نفسه يسألها المغفرة
أيضاً :

صفحاً كلوباترا فربت زلة قد كنت تغتفرين حين أراك
(ص ٥٤ - ٥٥)

لقد أدرك أن أمره قد انتهى . أنهاه الحب . بعد أن كان
قائداً للجيش براً وبحراً انتهى به الأمر إلى أن يقوده جفنا
كليوباترا :

قدت الجحافل والبوارج قادراً مالى ضعفت فقادنى جفناك
لقد حدد الحب بداية المأساة ونهايتها وكانت العاطفة هنا
قوية لتحدد مسار الصراع وتتجه به نحو المأساة .

ولقد لعب الحب دوراً مهماً أيضاً فى مسرحية على بك
الكبير ، بدأ بشراء على بك " آمال " الجارية الشركسية ،
فحقق عليه مملوكه مراد بك . إذ أراد أن يشتريها من والدها
مصطفى .

مراد بك : قم مصطفى .. هذه الحسناء تعجبني
أليس يكفيك فيها ألف دينار

مصطفى : ألف قبلت

مراد بك : إذن تأتيك كاملة

فاخرج ببنتك واحملها إلى داري^(٦)

ثم يأتي علي بك فتعجبه آمال فيعرض على أبيها أن يتزوجها منه بدلاً من شرائها وبهذا يتغير وضعها من فتاة معروضة للبيع في سوق الرقيق إلى سلطنة لمصر . وحين يلتقي مراد بآمال في قصر على بك يعلن أنه ليس ابناً لعلي بك وأنه ليس هناك شيء يمنعه من أن يحبها ، فهو يرى شأنه فوق شأن محمد بك أبوالذهب وأنه لا يقل مكانة عن علي بك .
مراد بك :

قد عرفناك يا أميرتي أمس التقينا في معرض الجلاب
ذهبت لأشري فاشترائني وباعني غزال بسهم المقلتين رمانى
هممت ولكن صاحب الصيد ردنى وصير سلطان البلاد مكانى
ولم يدر أنى فوق شأن محمد وشأن على فى الرياسة شأنى
إذا ماحوتنى كفة رجح الذى رمى بى فى ميزانه فحوانى
وجاء على فاشتري
(ص ٤١)

وماكان منه إلا أن انضم إلى معسكر محمد بك أبوالذهب
فى حربه ضد على بك ليكون أقسى أعدائه عليه ، بل إنه لا
يتردد فى أن يشير بقتله ، ويعيش على بك صراعاً نفسياً
مؤلماً من خيانة مراد بك :

رباه مابالى أبعد محمد وعقوقه أشقى بكيد مراد
(ص ٧٢)

ويقود مراد الجيش ضد على بك وقد جرح على بك فى

المعركة ، وفى اللحظة التى يعلن فيها قدوم على بك جريحاً
يأتى النحاس مصطفى اليسرجى ليبلغ مراداً أنه أبوه وأن
آمال هى أخته .

مصطفى : أنت تحبها ؟

مراد بك : أجل

مصطفى : أنت ؟

مراد بك : أجل

مصطفى : حذار يا مراد من هذا الهوى

مراد بك : ولم ؟ ما آمال ؟ أهى من دى ؟ أم هى لحمى ؟

مصطفى : هى والله هما

مراد بك : أختى ؟

مصطفى : أجل أختك (ص ٩٦)

وهنا يتغير مسار الحديث ليدفعه إلى حركة جديدة ولكن فى
ملاقة الموت .



وعلاقة الحب هنا مختلفة تماماً عن علاقة الحب الأساسية
التي بنيت عليها مسرحية "قمبيز" . بطلتها نيتاس ابنة
فرعون الذى قتله أمازيس وتولى عرش مصر مكانه ، كانت
تعيش علاقة حب مع تاسو أحد قواد أبيها . وبعد مقتله جول
تاسو عاطفته نحو نفريت ابنة الفرعون الجديد . وتبدأ

الأحداث بطلب قمبيز أن يتزوج من نفريت فترفض الزواج منه
وتتقدم نتيثاس إلى الملك تطلب منه أن تذهب بدلاً عن ابنته
إلى ملك فارس حتى لا يغضب فيهاجم مصر ، وهى على
استعداد لأن تضحي بنفسها فى سبيل مصر .

نتيثاس :

(مستمرة)

جئت أفدى وطنى من سيف قمبيز وناره
جئت أفدى وطنى من دنس الفتح وعاره

فرعون : ماذا تقولين فيم جئت ؟ قمبيز ؟ الفتح ؟ مصر ؟
فارس ؟

نتيثاس : نفريت تأبى المسير هب
لى مكانها منك ياأمازس

فرعون : أنت التى تذهبين

نتيثاس : لم لا ؟

لقد تحول حب نتيثاس إلى مأساة لها ولشعبها فلقد
اكتشف قمبيز أن فرعون مصر قد خدعه وأن ابنته رفضته
فقرر أن يغزو مصر .

ولقد تم الحدث الأساسى فى المسرحية بعد رحلتها إلى
فارس لتكمل مأساة النص المسرحى . وليبدأ تطور هام فى
بنية الحدث المسرحى ليحوله الى تراجيديا ألا وهى الموت

وهو ما حدث فى التراجيديات الأربعة .

الموت

يلعب الموت فى جميع مسرحيات شوقى الشعرية دورا هاما غير أنه قد حول أربعا منها إلى تراجيديات . بينما لم تتحول مسرحية غنترة الى تراجيديا فالموت لم يمثل فيها مأساة للبطل ؛ فعنترة بطل قوى قادر كان يصنع الموت وينزله على أعدائه ولم تظهر عليه لحظة ضعف يسقط فيها . كان الحب بيده فى كل نازلة . إذا ما اقتحمته الأحداث كان القوى القادر على إنقاذ الموقف بسيفه ”وباختصار فإن التراجيديا لا تتعامل مع الأبطال المقدامين مثل أخيل دون كعب قدمه . رجل صلب العود يمكننا أن نقول إنه ممسوس بقوة كونية حتى إنه لا يمكن أن يصيبه أذى . إن هذا الرجل ليس بطلا تراجيديا“^(٧) . وعنترة لم يكن يقل بطولة عن أخيل . لذا فهو ليس بطلا تراجيديا ولم يسقط فى النص المسرحى سقطة تراجيدية واحدة .

وعلاقته بالموت فى المسرحية هى علاقة لم تخرج به عن كونه بطلا لسيرة . فالموت لم يكن يمثل مأساة فعل تراجيدى مرير بقدر ما يكشف عن بطولة خارقة لبطل هو فى الأصل بطل لسيرة شعبية تحول إلى مسرحية دون أن يحدث فى البطل تغيير يذكر . الموت يمثل انتصار البطل وهذا يختلف عن الموت فى مسرحيتى ”البخيلة“ و”الست هدى“ . لقد كان

الموت فيهما امتداداً للحركة الكوميديّة .

لم يكن موت نظيفة البخيلة يمثل مأساة بقدر ما يمثل حلاً لازمة جمال حفيدها وحسنى خادماتها . ويصبح الموت خفيف التأثير على النفس مدعاة للإحساس بالسخرية الناجمة من حركة الفعل من تناقض الحدث .

وكان موت الست هدى فاجعة ضاحكة لزوجها العجيز الطامع فى ثروتها . لقد كانت خيبة أمله جزءاً من بناء حدث الملهاة المسرحية . ويختلف الموت فى هاتين المسرحيتين عنه فى مسرحياته الأربع ، "مجنون ليلى" ، و"مصرع كليوباترا" ، و"على بك الكبير" و"قمبيز" . فهو جزء أساسى من الفعل التراجيدى فهو يمثل الفعل الجليل الذى يعد واحداً من أهم أسس التراجيديا . ولا يعنى هذا أن التراجيديا لا بد أن تنتهى بالموت فليس من الضرورة أن يصنع الموت المأساة ، ففي مسرحية "الملك أوديب" لسوفوكل لا يمثل موت جيوكاستا أم أوديب ذروة الفاجعة فى المأساة وإنما يمثلها فناء أوديب لعينيه وتغيير حاله من السعادة إلى الشقاء من ملك حاكم صاحب قيادة إلى منبوذ أعمى مستحق للعطف والشفقة .



لقد قتل الحب ليلى فى مسرحية "مجنون ليلى" فكان الحب دافعاً لخلق المرارة المأساوية التى تدفع بالفتاة الى

الموت دون أن يتحقق حبها وهى تستشعر مأساتها بقوة فما أصابها هو وهم العادة ، فإن المجتمع خلق المأساة ، فتحس أنه لم تعذب بالحب قبلها عذراء ولا بعدها فحبها أقوى من أن توقفه أو يوقفه مجتمع مع أنه لن يتحقق :

لا الحواميم تصرف الجن عنا حين تتلى ولا رقى السحر تجدى أبقيس وبى هوى عبقرى ضاع فيه الرقى وحر المفدى ما سلاحاه حين يقتل إلا من عفاف ومن وفاء بعهد لم تعذب بالحب عذراء قبلى كعذابى ولن تعذب بعدى^(٨)

ويكون موتها مأساة لرجلين لزوجها ورد ولحبيبها قيس ؛ فورد يشعر أنه قد جلب على نفسه وعلى قيس الشقاء كلاهما يحب ليلى وكلاهما لا يحظى بليلى فهى عند الزوج جسد بغير الروح ، وهى عند الحبيب روح بغير الجسد ، وكلاهما يريد الروح والجسد . وحين تموت يقف الزوج بين الناس فلا يعزيه أحد وتبدو على وجههم البغضاء متهمة إياه بأنه صانع مأساة ليلى وقيس . ويعبر عن ذلك أحد أصدقائه فى حديثه له :

لقد أحسنت ياورد	وما للناس إحسان
يعزون أبا ليلى	وما عزاك إنسان
بل أنظر ترهم أقسى	عليك اليوم ما كانوا
على الأوجه بغضاء	وفى الأعين عدوان

(ص ١٠٥)

ويتحمل الرجل على مضض كل هذه التهم . ويرضيه إيمانه بأن ذلك ليس حقيقة :

ليسأل الناس قبر ليلي فإن في قبرها الجواب
(ص ١٠٦)

وإذا كان ورد قد وجد لنفسه عزاء فإن قيساً لم يجد لنفسه
مثل هذا العزاء . لقد كان يشعر بحدوث الفجيعة : فهو يقول
لبشر :

لا ، لا تجم ولا تخف شيئاً أنا يابشر بالفجيعة شاعر
خلجت قبل نلتقى عيني اليسرى وريح الفؤاد روعة طائر
(ص ١١٧)

ويعرف قبر حبيبته بإحساسه وعزف الرياح :
عرفت القبور بعزف الرياح ودل على نفسه الموضع
ويعيش لحظة حزينة يأتيه فيها قرينه الأموى ليؤكد أنه هو
الذى أوحى له بحب ليلي ووجهه نحوها :
أنا الذى أوحى إليك حب ليلي واقترح

ويرفضه قيس لأنه هو الذى تسبب فى المأساة وجعله يقول
شعرا يחדش ليلي :

لولاك ما بحت بما خدش ليلي وجرح
كأنه فى عرضها زيت على الثوب سرح
(ص ١٢٠)

ويشعر قيس بالموت ويسعد له فهو سيرقد مع ليلي فى
ثرى نجد ثم يسمع صوتاً ضئيلاً كأنما هو خارج من القبر
يدعوه إليها :

..... تناديني
لبيك يا ليلي
من قبرها باسمي
بالروح والجسم
(ص ١٢٤)

ثم يسمع أصواتا تردد اسمه واسم ليلي لتكون في ذلك
النهاية وهي نهاية لمأساة هي في أصلها تراجيديا تحقق فعلها
بمرارة عميقة كان الموت يمثل فيها ذروة للنهاية .



وكان الموت في مسرحية مصرع كليوباترا يمثل أيضا ذروة
النهاية فقد بنى موت على موت وكان الحب سبباً له .

لقد انهزم أنطونيوفى عذاب هذه الهزيمة أبلغ خبرا بأن
كليوباترا قد ماتت فضاقت الدنيا فى عينيه : لقد خسر روما
وخسر كليوباترا : الوطن والحببية . لقد فقد بذلك أسباب
الحياة وهو لا يقبل أن يعيش مع الأذى حياته ذليلا :
فكيف مقامى ياأوروس على الأذى وصبرى على العيش الذليل المكر
(ص ٥٧)

ويعجز أنطونيوفى أن يتخلص من أذاه بالانتحار فيطلب
من عبده أوروس أن يساعده على ذلك بقتله ويقدم له ثمن
فعلته سيفه ودرعه . لم تعجب العبد مقالة سيده فيقتل نفسه
ليرى سيده مدى إخلاصه له :
لقد جاد لى بالسيف والدرع قيصر وجدت بأيام الحياة لقيصر
فما كان من أنطونيوفى الا أن استوعب الدرس فاندفع منتحرا ليسقط

على الأرض جريحا .

أوروس عفواً قد ذهبت ضحية وجنى عليك ترددى الممقوت
فعلمت منى كيف يجبن قبصر وعلمت منك العبد كيف يموت

ولم تكن كليوباترا تعلم شيئاً عن أمره إن كان قد مات فى المعركة أو
أسر : وتقف مع نفسها فى صراع لقد ذهب الحليف والحبيب وهى تخشى
أن تنتهى إلى أن تذهب الى روما سبية فيهان بذلك عرش مصر :

أبى لا العز خفت ولا المنايا ولكن أن يسيروا بى سببا
أيوطاً بالمناسم تاج مصر وثمت شعرة فى مفرقيا
(ص ٦٣)

ويجد ثلاثة جنود أنطونيوس يثن من جراحه فيحمله اثنان
منهم إلى كليوباترا ويموت بين يديها وهو يطلب منها أن تقبله
فهو بطل لم تغفر الحرب به غير أنه تحت لواء الحب مات
وتبكيه كليوباترا ليكون موته دافعا لها للإسراع بالانتحار
ولكنها مع ذلك تحاول أن تجد طريقا قبل الإقدام على الانتحار
فلا تجده ، فتقرر الانتحار فالموت هو خلاصها من مأزقها وهو
نهاية مأساتها لتلتقى بحبيبها أنطونيو :

وكأن إغماض الجفون تناعس وكأن رقدى اضطجاع دلال
سربى إلى أنطونيو فى نضرتى ورواء جلبابى وزينة حالى
(ص ١٩)

ويكون موتها بداية مأساة شعب بكامله فمصرع كليوباترا
هى تراجيديا مصر .

وتلتقى مسرحية على بك الكبير مع مصرع كليوباترا بأن لعب الموت نفس الدور : فقد انتهى الموت بمأساة لمصر .

لقد دفع حب مراد لآمال التي لم يكن يعرف أنها أخته إلى تغيير مصير على بك فقد تحول إلى عدوله ووقف بجانب محمد بك أبو الذهب وانتهى به الأمر إلى جرحه لعل على بك جرحا مميتا اكتشف بعده أن آمال أخته وأنه لم يكن هناك مبرر لغيرته . لقد حاول أن يقتله بوعى منه لأسباب هذا القتل فإذا به يكتشف أن هذا الوعي كان بناء مغلوطا في رؤيته للواقع . فقد قتل أباه في المعركة . ويكشف الأب مأساته ومأساة ابنه وابنته فقد باع ابنه ثم ابنته وانتهى به الأمر أن يقتل على يد ابنه فيطلب الابن من أبيه أن يعفو عنه .

مراد بك : أعف أبي عني اتعفو ياأبي

الأب : القلب عنك وعن السيف عفا

بل اعف يا مراد عن أبي باعك طفلاً كبيعة الدمي
(ص ٦٧)

ولا تنتهي المأساة عند موت الأب إذ يحمل على بك مجروحا محمولا على سرير من جريد فيوضع في ناحية من الساحة ويدخل عليه محمد بك أبو الذهب الذي يشفق على سيده ومربيه . فيطلب على بك منه أن يقتل مرادا لأنه خائن ثم يلمح آمالا ومراد بك قادمين فتتقدم آمال متلهفة نحوه فيصدها ، متهما اياها بخيانتها مع مراد ، فتخبره أنه أخوها

فتتغير عواطف على بك كما تتغير عواطف مراد بك فيخاطبه
ببائبي ويطلب منه أن يعفو عنه ويهب له على بك جرائمه
ويتركه إلى ضميره يعذبه . ويموت على بك ليبقى الوطن في
مأساة حكم المماليك .



ولقد تركزت أحداث مسرحية "قمبيز" حول الموت الذي
انطلق من وراء الحب والكبرياء .

بدأت مسرحية "قمبيز" والمأساة قد بدأت فننتيتاس تهرب
من عالمها وتقبل التضحية بنفسها هرباً من حبيبها الغادر
تأسو . وكان هذا الهرب موجهاً للمأساة لتصل إلى ذروتها ،
تذهب ننتيتاس إلى أرض قمبيز فتكتشف أنه مريض مصاب
بفصام ، فهو يسمع أصواتاً ويصاب بصرع ويقتل أخته التي
يتزوجها ويقتل أخاه شكاً في خيانتها ثم يكتشف بعد ذلك أن
فرعون مصر خانه وأعطاه ننتيتاس ابنة فرعون السابق بديلاً
عن ابنته .

فيغزو مصر لتبدأ سلسلة من المآسي على أرضها . تقتل
نفريت ابنة الفرعون نفسها ، لأنها تسببت في غزوه لأرضها ثم
يقتل بسمتيك بن أمازس والمتولى العرش بعد أبيه وقد رفضه
عفو قمبيز .

قمبيز :

تعال فرعون بسما تعال منى ناحية

لقد عفوت مرة وقد تكون الثانية

فرعون : لا مرحباً أمس ولا اليوم بعفو الطاغية .
(ص ١٠٤)

لقد حول الفرعون العلاقة بينه وبين قمبيز إلى علاقة بينه
وبين مصر فإن قمبيز إذا كان قد قهر فرعون فهو لم يقهر
مصر :

فرعون :

كذا الدنيا تغير يابن كسرى فخفها إنها لا خير فيها
وهبك قهرتني أقهرت مصر
.....

قمبيز : أجل ووضعت سيفي في بنيتها

ويرفض فرعون منطقته فيأمر به قمبيز ليعود للأسر ويتحول
بسماتيك إلى بطل تراجيدى يقاوم الهزيمة ويرفضها حتى وهو
في الأسر .

قمبيز :

انظر إلى أين انحطت

فرعون :

كذبت لم ينحط للشرف الرفيع عمود
إن الجواهر في التراب جواهر والأسد في قفص الحديد أسود
(ص ١٠٦)

وهنا تحضر ننتيتاس لتواجه طغيان قمبيز ويعلن لها أنها
أتت لتنقذ قومها ووطنها وتنقذه من غضب الأرض والسماء .
ولكن قمبيز لا يهدأ ، يقتل فانيس القائد اليونانى الذى خان
مصر ويدخل عليه الجند بتاسو فقد قبضوا عليه وهو يثير
البلاد ويغرى القرى بالثورة وتغفر له ننتيتاس فهو قد قضى
حق وطنه فى الذود عنه ، وعزاؤها أنه يموت دفاعا عن وطنه ،
لذا فهي تتخذ قرارها أن تترك قمبيز وتذهب إلى أرض طيبة
والصعيد لتدعو للثورة وتحشر الدعاة وتجند الجنود لقهـر
أعداء مصر وراء الحدود .

ننتيتاس :

وشفائى أنك اذا ئد عن مصر المحامى
ذل لتبقى كودادى مت لتحيا كغرامى
(ثم تتراجع)

والآن إلى طيبة والصعيد لحشد الدعاة وحشد الجنود
وقهر العدو وإرغامه وقذف المغير وراء الحدود
(ص ١١٢)

ويستمر الفعل فى الحركة لتتحول المسرحية من تراجيديا
ننتيتاس إلى تراجيديا مصر كلها فيطعن قمبيز عجل أبيس وهنا
يدخل عجل أبيس ، ليصبح جزءا من مأساة شعب اغتصبت
أرضه ومات أبطاله وديس دينه .

ويصاب قمبيز بعد قتله للعجل بلوثة عقلية ، يعذبه ضميره
ويأخذه الهذيان وتطارده أشباح قتلاه . ينادى ننتيتاس أن

تعود إلا أنه لا يستمر بل يطعن نفسه بخنجر . ولا تتوقف المسرحية بل تستمر لتوضح أن موت قمبيز كان من انتقام ابيس . وكانت هذه محاولة لتخفيف حدة المرارة من فعل الموت . ولكنه هذا حركة المأساة وجعلها بطيئة بهذا الموقف .

الكوميديا

وإذا كانت الخطوط التى تفصل بين التراجيديا والكوميديا واضحة فإن استقلال العمل التراجيدي دون أن يدخله عنصر من عناصر الكوميديا ليس ضروريا وقد استخدم شوقي بعض عناصر الكوميديا بوضوح فى مسرحياته التراجيدية . ولقد كان أهم عنصر من عناصرها السخرية .

وفى مسرحية "مجنون ليلى" تحدثت ليلى وبشر عما حدث بين الطبى وقيس فقد دافع قيس عن طبى صاده ذئب ، فقتله قيس فأخذ بشر يسخر من الموقف بأنهم حفروا للطبى قبراً وصلوا عليه وسقوا قبره بدموعهم . ويطلب من السامعين أن يدعوا عليه بالرحمة :

وَقَمْنَا فِدْفِنَاهُ	حَفَرْنَا الْقَبْرَ لِلطَّبِيِّ
وَبِالْدمْعِ سَقَيْنَاهُ	وَصَلَيْنَا عَلَى الْمَيِّتِ
مَعَى : يَرْحِمُهُ اللَّهُ (ص ١٦)	فَقُولُوا وَلِتَقُلَّ لَيْلَى

وقد استجاب الموجودون للسخرية بالضحك . ولم تكن هذه السخرية (زاعقة) وانما كانت هادئة لا تبرز بقوة فى القراءة

قدر بروزها فى تمثيل النص وقد ينجح أداؤها فى خلق
السخرية وقد لا ينجح .

غير أن اللقطة الساخرة الزاعقة كانت فى الفصل الرابع
من المسرحية فى قرية من قرى الجن . وقد جمع الأموى
شيطان قيس بنى الجن ليستقبلوا قيسا ، وبينما يحادثهم
ويحادثونه عن قيس توقف عضرفوت ليسألهم إن كان بهم زكام
فلم يشموا رائحة بشرى وليكشف لهم عن هذه الرائحة ورأيه
فيها فهو يرى أن الجو قد أنتن من ريح الآدمى . وأخذ النص
يستخدم عنصر التناقض بين واقع الإنسان وما يراه الجنى
منه وكيف يضيق به .

عضرفوت : بنى الجن اسمعوا أبكم زكام

جنى : ولم ؟

عضرفوت : نتنت لعمركمو الجواء

آخر : وهافى الجو ؟

عضرفوت : ريح آدمى

ففيه نتانة وله زكاء

إذا البشرى مر على يوما فقد مرت على الخنفساء

(ص ٧٤ ، ٧٥)

ولا تسمح مأساة المجنون بجوها الحزين بسخرية أكثر من
ذلك .

ولم تصاحب السخرية مسرحية "على بك الكبير" وإنما برزت في الفصل الثالث من رؤية خادمين لعالم الممالك . وخرجت السخرية في شكل سردي تكامل في قصة . فقد أخذ الخادمان يرويان ما حدث لمصر من فوضى في عهدهم ، فالعصر عصر جهالة وأصبح الوطن بلا دنيا ولا دين ويؤكد الثاني ما يقوله زميله ، فإن هذا البلد أحماله بلا عدد فكل يوم مطر من الضرائب ؛ على الحمار وعلى الوند وعلى اللجام وعلى برزعة الحمار ولبدته حتى إنه طبخ شاته وطفلتها لأن الممالك لم يعفوها من ضرائبهم . وركز النص السخرية في قصة كاملة يقصها الخادم الأول لزميله ، يؤكد له فيها أن ما حدث لزميله حدث له مع حماره . لقد خرج من طنطا متخفيا مع الليل مسبلا عليه طيلسانه فمر عليه أغا مدجج بالسلاح في صورة شيطان فادعى أن الحمارة حمارته وأنه سرقها وضربه بكفه وأسقطه عن الحمارة وركبها إلا أن الحمارة تجبرت ونزلت الماء وأغرقت راكبها وغرقت معه .

الأول :

وآبصرت عيني وراء	الليل أية القدر
حمارتي تجبرت	مثل تجبر البشر
فأغرقت راكبها	وغرقت على الأثر

(ص ٨٢)

والسخرية هنا ليست سخرية حركة وإنما سخرية من موقف سردي لا يمثل على خشبة المسرح .

وقد اعتمدت مسرحيتا "مجنون ليلي" و"قمبيز" على الشخصية الساخرة فى الكوميديا ، وكان التركيز على شخصية "أنشو" مضحك الملكة وهى شخصية عرفها المسرح الغربى كما عرفها الواقع العربى : شخصية البهلوان وكذلك شخصية الممثل المرتجل فى المحبطين وفى الأدبائية ينتزع السخرية من تناقض حركة الواقع ، فأنشو يقارن بين زينون العالم - الذى يقبل على علمه ويحاول الارتفاع فيه وبين الحمار بشكل منطقي وكأنه يقيس قضية على قضية ، مستخدما تبادل الألفاظ حين نقل النفوق من الحمار إلى الإنسان واستخدم الموت للحمار ، وذلك فى جملة "إذا ما نفقت ومات الحمار" وهو سؤال تودى إجابته إلى نتيجة للقياس "أبينك فرق وبين الحمار" ؟ إلا أن دور أنشو لا يطول ويمكن الاستغناء عنه . وفى مسرحية قمبيز حاول أن يقدم منظراً ليخفف حدة التوتر المأساوى فى النص .. فقدم حركة الأقزام وهم يسألون الفرعون إلا أن هذا المنظر يمكن أن تقدم المسرحية دونه . ثم قدم النص منظراً ساخراً قائماً على المفارقة ولكن من خلال السرد وذلك فى الفصل الثالث فى حوار بين رستم وخيدر من قواد قمبيز ، وهما يتحادثان عن الضمير فى سخرية ، يسأل حيدر عن معنى الضمير ومكانه فيرد عليه رستم بأنه بين القلب والكبد ثم يحرك رستم يده مشيراً إلى بطنه : هنا الدجاج والحمام ويرد عليه حيدر بأن فيها كل ما يسرق أو يخطف من البلد من بط وأوز وحمار ووتد .

فيسأل رستم إن كان الضمير يبتلع وإن كانت له حوصلة
ورجل ويد .

رستم :

هنا الدجاج والخمام هاهنا بلا عدد

حيدر :

والبط أيضاً والإو ز والحمار والوتد
وكل ما تسرق أو تخطف من هذا البلد

رستم : حيدر هل يجترع الضمير أو هل يزدرد
وهل له حوصلة وهل له رجل ويد ؟

(ص ١١٩)

ولقد كانت هذه الجوانب ضرورية بالنسبة لشوقي ليقيمها
فى النص التراجيدى فهو قد أراد أن يتسق مع ما يقدم على
المسرح مما كان يمثل تقاليد خاصة به من إدخال عناصر
الضحك على المأساة . لذا كانت عناصر الكوميديا باهتة يمكن
الاستغناء عنها غير أن ذلك لا ينطبق على مسرحه الكوميدى
الذى مثل جوانب حقيقية تدعو للضحك لما فيها من قدرة على
السخرية من الواقع بشكل هزلى . ولقد اتضحت عناصر
الكوميديا فى مسرحيته فى عنصرين أساسيين وهما
السخرية والمغالاة فيما يمكن أن يسمى كوميديا سلوكية
تحاول أن تنقد المجتمع فى بعض سلوكياته .

السخرية

لقد فهم العرب القدماء كلمة كوميديا على أنها هجاء . وعند مقارنة ترجمة شكري عياد الحديثة لـ "كتاب الشعر" لأرسطو بترجمة بشر بن متى القنائى السريانى يتضح هذا الفهم . ففي الفقرة الخامسة والسادسة من الترجمة الحديثة تذكر :

"فشعر الملاحم والتراجيديا ، وكذلك الكوميديا والشعر الديثورمبى وأكثر ما يكون من الصفر فى الناي واللعب بالنيثار - كل تلك بوجه عام ، أنواع من المحاكاة" (١) .

والترجمة القديمة تذكر :

"فكل شعر وكل نشيد شعري ننحى به (هـ) إما مديحا وإما هجاء (و) إما ديثورمبى الشعري ونحو أكثر أوليطيقيس وكل ماكان داخلا فى التشبه ومحاكاة صناعة الملاهى من الزمر والعود وغيره" (١٠) .

فلقد حددت ترجمة يونس بن متى مصطلح التراجيديا فأصبح المدح ، ومصطلح الكوميديا فأصبح الهجاء ، وقد عد هذا الفهم قصوراً وعجزاً عن الإدراك . ولا أرى فى ذلك أى قصور فعندما يترجم مصطلح لجماعة غريبة عن المصطلح فإنها تترجمه الى أقرب الأشياء لديها . وأقرب الأشياء للتراجيديا هو المدح ، وأقرب الأشياء للكوميديا هو الهجاء . صحيح أنهما لا ينطبقان تمام الانطباق على نفس الفنين العربيين ، ولكنهما يلتقيان فى أن التراجيديا تعدد المحاسن

فسقطة البطل هى سقطة ممدوح ، بينما الكوميديا تستقصى المثالب والعيوب . وليس معنى ذلك أن التراجيديا لا تهجو ، ولكن الفارق فى الكوميديا أن الهجاء فيها أساسى ، إذ يتناول نقیصة فى الفرد أو المجتمع ويهجوها ويصبح النقيض هو الممدوح ، أما التراجيديا فإن المدح فيها أساسى ويصبح النقيض هو المهجو . والهجاء فيها لا يتم بالسخرية من المهجو ، وإنما بابرار نقیضه بشكل مأساوى ، أما فى الكوميديا فيتم الهجاء بعنصر هام من عناصرها وهو السخرية فبدون سخرية ليس هناك كوميدى . وقد قامت مسرحية "البخيلة" أساسا على السخرية من البخل وقد حرك البخل عناصر السخرية ، ولون صورة الحدث والشخصية فيها .

(١) الحدث

تقوم مسرحية "البخيلة" أساسا على احتیاج عزیز - حفيد نظيفه - إلى المال ويضطر إلى محاولة الزواج من فتاة يظن بأهلها الغنى ، وتكون مفارقة إذ أن أهل الفتاة قد افتقروا وهم يقبلونه زوجا لابنتهم لتصورهم أنه الوارث الوحيد لجده .

يذهب عزیز إلى جدته التى تعيش مع خادمتها حُسْنَى التى تبنتها منذ الصغر . وتبرز السخرية من بخل نظيفة فى الصورة التى تظهر بها فهى تلبس (جلابية) من الشاش الأبيض ومتعصبة بمندیل وفى رجلها قبقاب ، وأثاث بيتها دكة عليها شلثة ومخدات ثلاث : أرض الحجرة عارية من أى

بساط . تتألم حين تشتهي خادماتها لقمة القاضي ، وتغضب حين تعلم أن خادماتها تطبخ بامية بالعظم ، وتهدا حين تعلم أنها جاءت هدية لها . وحين يأتي حفيدها ويسرق كيس نقودها وفيه ريالان وقطعة ذهبية يجن جنونها ، ويطلب منها الحفيد نقوداً وتسأله عن المال الذي أعطته له من قبل فيعتذر لها بأنه سُرق فتتعجب منه فإنه لم يلقها الا ويذكر لها ما فعل النشال به وكأن مالها حرام وفي الحوار يوضح جمال في سخرية من جدته أن مالها محفوظ في اللحاف والزنبيل وتحت ماء البئر في برميل ، هذا المال الذي يحتاجه متوقف عن الحركة .

جمال : لم أقل مالك يا جدة سحت أو حرام
فلقد يسرق مال الله والبيت الحرام

لطيفة : العين يا جمال

نظيفة : لا تقولي . فما إلى مالك من سبيل
لعين حاسد ولا فضولي
مالك في اللحاف والمنديل
مالك في القفة والزنبيل
وتحت ماء البئر في برميل (ص ٤٣)

ويتطور الحدث بين الحفيد والجدة ، فتطلب إليه أن يتزوج من ربيبتها فيرفض ، وتمرض الجدة فيعودها الأصدقاء ويزداد عذابها من المرض ويغمر عليها وتقيق ، ثم يعاودها الإغماء ويتمنى لها العائدون الخلاص من العذاب بالموت ،

ويسخر النص من البخل والبخلاء فلا يجعل روحها تصعد
لبارئها إلا بعد أن تسمع صوت النقود فقد خطر خاطر لزهرة
إحدى صديقاتها أن يجربوا أن يسمعوها صوت النقود حتى
تصعد روحها إلى بارئها .

زهرة : أصغين مما جربوه فى الأسر
صوت الفلوس عند رأس المحتضر
إن كان فى دنياه بالبخل اشتهر يسمعا فينطفئ على الأثر
وكلما تأخرت عنه انتظر

وتموت الجدة وبموتها تتوقف السخرية وينتهى الهزل
ليتحول الحدث من هجاء للبخل والسخرية منه ومن البخلاء
إلى تمجيد للحب . فالمسرحية تتحول من كوميديا ساخرة الى
مسرحية عاطفية . والجزء الثانى من الأحداث يبرز فيه حب
حسنى لجمال فقد كتبت لها الجدة كل ما تملك من ثروة . ويجد
جمال نفسه ضائعا وقد نفذ كل شئ ، فتعيد إليه حسنى
طائعة إرثه والمال الذى أخفته جدته فى البئر .

ب - الشخصية

وتختلف مسرحية "الست هدى" عن "البخيلة" فى أن
أحداثها لا تنقطع عن السخرية من الحرص والانتهازيين ،
فالست هدى تزوجت أحد عشر رجلا كانوا جميعا يتزوجونها
لفدا دينها الثلاثين ، وكلما مات زوج أو طلقته أغرت الفدا دين
غيره بالزواج منها . لم يظهر منهم فى المسرحية سوى

رجلين ، العاشر وهو عبدالمنعم : محام كان سكيراً. يطمع فى مالها ويطلب منها أن تبيع كل أرضها أو ترهنها ويختلفان فهدى ترفض الاستجابة له فيغضب ويكشف لها عن حقيقته التى لم تكن جاهلة بها فهو نفسه يسخر منها فهو لم يتزوجها لجمالها ولا لصغر سنها ولا لسواد عينيها :

عبدالمنعم :

إنى لم أخطبك يا هدى لفرط حسنك
ولا تزوجتك يا صغيرتى لسنك
ولا وقعت فى البلا ء لسواد عينك

الست هدى : إذن لطينى بى تزوجت^(١١)

وحين يحاول أن يضربها تتناول منه العصا وتأتى صديقاتها فيساعدنها على ضربه .

وتتطور الأحداث سريعاً فيظهر بعد ذلك الزوج الحادى عشر بعد وفاة هدى يعدد ما يرثه منها . وينادى خادمها رضوان يسأله عن مكان ضيعة المرحومة فيخبره أنها فى منزل الباشا صفر .

وتبرز المفارقة فى سلوك الزوج المترقب للثروة فيفاجأ بخيبة أمل تجعله موضعاً للراء بعد أن كان موضع غبطة من زملائه . فقد جاءه أصدقاؤه القريب منهم والبعيد . منهم الطامع فى كرمه ، والقادم طلباً لدين قديم فيحدث التحول فى الموقف حين يدخل المز أعاً رسول الباشا ليخبره أن هدى قد تركت وصية كتبتها قبل الزواج بعام "وأشهدت مفتى القطر عليها وقاضى الإسلام "فالوصية مؤكدة ويستحيل نقضها .

قد كتبت فيها مصاعها لعشر من نساء الحارة . وتستمر خيبة
الآمل فى التصاعد حين يعلم أنها قد وقفت البيت وأثائه لبهية
بنت زوجها الأول ، ويتوقع أن تكون قد تركت طينها له ، فإذا
بها قد أوقفته لبيت الله الحرام والروضة الشريفة قبر
المصطفى عليه السلام فأسقط فى يده وقد ضاعت كل أحلامه
وأخذ يصرخ :

يارب بيتك عنى وعن نصيبى غنى
وقل لقبرك يرجع لى ثروتى يانبى
الطين أيضا قد مضى وكل شىء انقضى
يالاعاجيب القضاء (ص ٦٥)

وكما أصابته خيبة فقد انتهت الأحداث بخيبة أمل صحبته
أيضا . فقد اختتمت المسرحية بحزن سليمان المرابى على
ماله الذى أقرضه للزوج بسند فيتوجه الجميع إلى المرابى
يطلبون منه أن يذهب ليأكل السند .

ولقد حددت السخرية شكل الشخصيات ؛ ففى مسرحية
البخيلة رسم صورة لشخصيتين من شخصياتها يهجو من
خلالهما البخل . كانت الشخصية الأولى التى تناولتها بالهزاء
هى شخصية الدكتور . لقد ظهر فى الفصل الأول من
المسرحية رجال فى مقهى يقرأون صحيفة وقد وضع لدى
الجميع سلوك الدكتور ، فهو بخيل يجلس يومه فى المقهى لا
يطلب غير شيشة ، أما مرضاه فهو يلقاهم فى المقهى أو فى
الطريق ، ومع أن الدكتور ليس الشخصية الرئيسية فى

المسرحية فإن المؤلف مهد به لنظيفة بطلتها فكلاهما من عالم واحد ، محب للمال حريص عليه ، ويتصل الطبيب بعفيفة فهو طبييها وتخلق زيارته لها سخرية من عالم البخلاء .

أما نظيفة فلم تظهر فى الفصل الأول غير أن أحداثه قد بنيت عليها . فقد ظهر ابن أخيها فى المقهى مع سمسار زواج يرتب له أمر الزواج بفتاة ميسرة وكان شغل الناس فى المقهى هى الثروة التى يرثها حين تموت جدته . لقد قدم واقع جمال المبذر المسرف الجانب المناقض له ، وهى جدته الغنية البخيلة ، فرشاد السمسار يخاطب أخوا الفتاة - التى تمثل مشروع زواج جمال - فيخبره بأن ثروته فى غد أو بعده تساوى ثروة وزيرين . وحين تظهر نظيفة تكشف فى حديث مع نفسها عن تعمق حبها المال . وتحاسب خادمتها حسابا عسيرا على ما يؤكل فى البيت فلا يدخل بيتها سوى العظم ، أما اللحم فهو يتعبها ، وكما تقتر على نفسها تقتر على حفيدها . وساعة موتها يستمر النص من السخرية منها وهجائها فهى تموت وأخر صوت تسمعه فى الحياة الدنيا هو صوت المال .

وبموتها تحدث المفارقة فى بنية النص فالجدة التى عاشت محرومة عاشقة لمالها ، وقد أدت بحفيدها الى الاستدانة ثم السرقة ، قد تحولت حياته بعد وفاتها الى سعادة له فقد تكشف حقيقة خطيبته التى أرادت لماله كما عرف حقيقة حب حسنى خادمة جدته لترفرف السعادة عليهما ويتغير وضعهما فيشربان فى أوان غالية ، البيرة المثجة ظهر كل يوم ، أما

الأكل فهو العصيد والشواء .

وإذا كانت البخيلة قد أنهت حياة اثنين لسعادة ، فإن الست هدى كانت شقاء على أزواجها جميعا .

لقد تركزت مسرحية " الست هدى " على شخصيتها . والنص يدفع للتعاطف معها فهي امرأة عجوز ولذا يطمع فيها الرجال ، وقد تحدثت عن تسعة من أزواجها ، ذكرتهم جميعا بسوء باستثناء الثالث منهم لم تذكره بخير أو بسوء . كان حديثها عن أزواجها الثمانية يمثل قصيدة هجائية فيهم جميعا . كان خيرهم جميعا زوجها الأول فهو لم يكن يطلب مالها ولم تكن أبعاديتها على باله ، ويبدو أنها أحبته فهي قد أوصت لابنته ببيتها ، غير أنها لم تتركه دون أن تسخر منه بذكرها أنه لم يكن يعنيه من أمر ممتلكاتها غير قبض الإيجار . ولأنها كانت تحبه فقد حزنت عليه وسألت الله أن يجعل الجنة مثواه ، أما زوجها الثاني فقد كان مفلسا وكان أبخر ، وأما زوجها الرابع فقد كان أديبا وقد هجت فيه الأدباء ودعاواهم ، فمن المفارقة أنه ، وهو الملقب بالكاتب البارع ، لم يكن سهوى عاطل في نظرها يكتب في الصحف ويباهى وهو المفلس بأنه يبني شخصا ويهدم آخر وقد يصبح المبنى أوضع منزلا وقد يصبح المهذوم أرفع شأنا :

قالوا أديب لم يروا مثله ولقبوه الكاتب البارعا
قد زينوه لى فاخترته ما اخترت إلا عاطلاً ضائعا
(ص ١٠)

وكان الخامس يوزباشيا تدعى أنه كان لصا ، وأنه يريد مصاغها ويزين لها أن تبيع طينها . وتلعب أيضا المفارقة فى علاقة هدى بزوجها فهى تحبه وهو يحب طينها . فهو مقامر شريب خمر . وتزوجت هدى بالزوج السادس وهو موظف . وتأخذ فى هجاء الموظف والسخرية منه بشكل يكشف عن المفارقة فى علاقتهما . لقد كان خفيفا حلوا وإذا تولى فهى لا تدرى أيهما أنظف : جيبه أم قفاه . وترى أنه كان دعيا يدعو الى بيته رئيساً أو وزيراً ويظل بعدها أيضا صغيرا .

رحمة الله عليه	كان جذاخا كبيرا
كل يوم يدع للبيت	رئيساً أو وزيراً
ثم لا يرجع لى	إلا كما كان صغيرا (ص ١٢)

كان مشغولا بطينها يأتيها كل يوم بزبون أو بسمسار لبيع الأرض ، التى هى فى الحفظ والصون عندها . ماكان يقبلها فى وجنتها بل همه فى يدها يقبلها وعينه على خواتمها يحدث نفسه بتشلها .

وانتقلت هدى تصف الزوج السابع ، كان فقيهاً عالماً ، إلا أنه هجاء لم يسلم بدوره من هجاء الست هدى . كان غيوراً عليها لقد سد الشبابيك وسمر الكوى حتى لا تنظر منها فلا يراها أحد . تذكر هدى أنه لم يكن يذكر أبعاديتها وصيغتها ولكنه منذ تزوجها ما حل عقدة كيسه فهو يفضل الأكل من غير ماله . ويلسع النص الفقيه بتشبيه هدى لموقفه بأن كان يتصور بيتها الأزهر المعمور "فهناك جراية وهنا جراية" .

وتنتقل الست هدى إلى وصف زوجها الثامن فهو مقاول تهجو فيه المقاولين ، إذ إنه أيضا كان طامعا فى ماله يأكل منه ويحفظ ماله وتصور مشيته بمشية الحلوف .

أما الزوج التاسع فهو محام عاطل قل عمله وقل ماله ويظهر فى النص سكران ينادى هدى بأقذع ألفاظ السباب فهو يدعوها بعجوز النحس وبالعتيقة والبومة والقردة وجميزة الخط ، ويصف خديها بأنهما ضفدعتان وأذناها بعقربين وخطوط حاجبيها بدودتين .

لقد قامت العلاقة بين الست هدى وزوجها على كشف كل منهما للآخر لتبدو سوءاتهما فسخرية زوج هدى منها كان مؤديا لهجائها ، وفى الوقت نفسه كان دافعا للست هدى لتسخر منه أيضا فتهاجمه بأن الخاطبين خدعوها فيه فإنه ليس للفضل أهلا . فقد أصبح عالة عليها طفيليا يطلب مصاغها وطنينها وهو مستهتر سكير . وتحدث المفارقة هنا فهو يهم ليضربها وإذا بها تقوم بضربه ومعها جمع من صديقاتها ، ولا يتوقفن عن ضربه حتى يعد هدى بأن يخرج من البيت دون رجعة فتتركه هدى وهى تصرخ فى وجهه بأنه اليوم طالق فقد كانت العصمة بيدها .

لا تظهر هدى بعد ذلك فى المسرحية وإنما يقوم الفصل الثالث على هجاء الزوج العاشر .

لقد سخر الفصل كله من العجيزى واعتمدت السخرية على

المفارقة فقد بدأ الفصل بفرحة لموت هدى وترقبه للميراث الذى يرثه منها وقد حضر جمع من أصدقائه الطامعين فيه يهنئونه على ميراثه وينتهى الموقف بأن يصاب بخيبة أمل إذ لم يحصل من ميراث هدى على شىء وحين يحاول صديقه الحلبى أن يطيب خاطره بكلمات عزاء ينفجر فيه ويهجم عليه .

لقد سخرت هدى من جميع أزواجها فى حياتها وسخرت من آخر زوج لها بعد وفاتها وجعلته أضحوكة الجميع فقد شاهدوا هدى وهى تسويه على النار حيا وهى فى قبرها . لقد حولت التركة التى يطمع فيها بعيدا عنه ونجحت فى السخرية منه كما نجح الموقف المسرحى فى السخرية من جميع أصدقاء العجيزى الذين جاءوا لتعزيتته ، وفى الوقت نفسه تهنئته بالميراث ، فلقد حضر ضمن بداية الفصل ثلاثة رجال من أصدقائه . وأخذ الرجال الثلاثة يسخرون من العجيزى فلقد ورث ثروة ضخمة يشعرون أنه لا يستحقها ويذكر أحدهم مستكثرا عليه الثروة ساخرا منه واصفا إياه بالكلب والمففل . أصبح الكلب بعد أن كان يمشى

ينفض الجيب أكثر الناس مالا

(ص ٤٩)

لقد تغير حال الزوج فى نظرهم بفضل هدى من الفقر الشديد إلى الغنى لقد كانت "هدى دجاجة باضت له فى القفص" .

ويتضح النفاق عليهم فما إن يظهر العجيزى حتى يأخذوا فى التملق والتقرب له .

ویدخل الشيخ الحلبي خطيب السيدة زينب فيسخرّون منه . يذكر أحدهم أنه مزور يحل بالتقوى العقد ويذكر الآخر أنه مزواج وحين يدخل يقفون له احتراماً وتأديباً ثم تزاد المفارقة لترتفع درجة السخرية من العجيزى ومن الموقف كله حين يحضر داود المغنى فقد جاء ليعزى وليهنىء ومعه زوجته فيخاف العجيزى الفضيحة من حضورهما وينزل إليهما ليصرفهما . ثم يحضر سليمان المرابى فيأخذ النص في السخرية منه ، سخرية جادة باستخدامها للمفارقة فهو مسلم وابن مسلم . جده ولّى من الأولياء بينما هو قد سبق اليهود في الربا حتى لم يدع لأحد منهم مكاناً بجواره :

محمد : مسلم ؟

مصطفى : وابن مسلم وله جد بقلب الصعيد شيخ ولّى .
لم يدع لليهود في الحظر رزقاً ليس في الخط غيره ربوى
(ص ٥٧)

ولم تترك المسرحية أحداً منهم دون أن تسخر منه ، وقد بلغت السخرية حداً من الموقف حين حاول عامر السمسار أن يسخر من النشاشقى ، فاتهم النشاشقى أمه بأنها كانت تستخدمه حتى أنها من غرامها بالنشوق كانت تشتريه منه بالأكياس ، فيغضب عامر منه فهو يتناول أمه ذات الخدر ، ولا يرى مصطفى في ذلك عارا وانما العار في السمسرة ، ويتلاحم الاثنان في معركة لا يفضها الا العجيزى نفسه ، وتتكامل السخرية من العجيزى ومن الحاضرين حين يحضر ليبلغه بوصية الست هدى ، لقد تمت السخرية هنا بمزيد من المغالاة .

المغالاة

كان عالم تراجيديا شوقى قادما من التاريخ ومن التراث الشعبى فهو عالم بعيد عن الواقع الحياتى لجمهور المشاهدين . وألفتهم له هى ألفة مصدرها معرفة بالتراث وارتباط المسرح بالتراث الشعبى حقيقة تاريخية . أما الكوميديا فعالمها الواقع ، ليس من حيث كونه واقعيا ، وانما من حيث كونه يقدم صورة مألوفا عن الواقع . فالكوميديا لا تقدم الواقع كما هو وانما تقدمه مجسدا مغاليا فيه . الواقع ليس بالضرورة مصدراً للإضحاك . فقد يكون مصدراً للبكاء فقط . أما الواقع المجسم المغالى فيه فهو يكون مصدراً للإضحاك ومصدراً للبكاء . فالمغالاة هى أساس الكوميديا وهى الكاشفة عن المفارقة المؤدية بدورها إلى السخرية من الواقع أو عليه ولقد اتضحت المغالاة فى جانبين : فى الحدث والشخصية .

المغالاة توضح المواقف التى سيبنى عليها الحدث ، وهى هنا تعتمد على المفارقة فى الموقف الذى يدفع إلى السخرية . وفى مسرحية "البخيلة" غالى شوقى فى تصوير البخل حتى تضخم ولكى يصنع ذلك كانت أدواته المفارقة . فجمال حفيد البخيلة مسرف : جدته تملك الضياع والثروة ، وهو يفتersh الأكياس ويرى الماس فى الأحلام فإذا ما استيقظ واجه الإفلاس فيأخذ فى الاستدانة ؛ يستدين النحاس على أمل أن يرده إلى ذهب .

وفى المقهى يشار إلى جمال بأنه الوارث المنتظر فيحوم حوله السمسار والمرابى ، وبينما المرابى يعلن أن الله ورسوله يبغض المرابين نراه يود أن يقرض جمال ألف جنيه ليحصل على ألفين فى نهاية السنة . ويتم السمسرة حول خطبته من فتاة . والمفارقة الغالبة فى بناء الحدث أنه يفكر فى خطبة الفتاة لغناها وهو الفقير .

وأهل الفتاة الذين يخفون فقرهم ، يوافقون على زواجه منها على أمل أن يرث ثروة جدته .

الحاجة إلى المال صنعت المواقف ؛ فالفتى عزيز المفلس عندما يعرف بخبر الثروة يوافق رشاد السمسار على أن جمال صفقة ويعلن رأيه ويعلن موافقته على الصفقة بشكل مغالى فيه ، إذ يسأل السمسار أن يتم الصفقة وأن يخطب جمال له ولأخته زينب ولأم زينب وكل من يمت لهم بالنسب . وحين يعلم أهل الفتاة أن جدة جمال قد أوقفت الثروة لربيبتها وخادمتها حُسْنَى يفسخون الخطبة وتكون المفارقة أنها تعيد ثروة الجدة له .

وتدور المسرحية بعد ذلك فى مواقف مفارقة من علاقة الجدة بحفيدها الذى يسرقها . ثم فى لحظة موتها تكون المغالاة فى التعبير عن البخل وحب المال أن تموت الجدة حين تسمع صليل النقود ، إلا أن المسرحية تتغير بعد ذلك لتأخذ شكل الكوميديا الأخلاقية وتصبح المغالاة فى فعل

الفتاة وهى تعيد لجمال الإرث الذى ورثته عن جدته إليه مقبولة
إذا قبلنا أن الحب يصنع الكثير من مثل هذه الأعمال لاسيما
وأن الفتاة قد استطاعت بهذا الفعل المغالى فيه أن تقنع بأنها
تحبه ثم يأتى فعل آخر مبنى عليه وهو الزواج منه .

وتتضح المغالاة فى الحدث فى مسرحية " الست هدى " ،
فقد بنيت أحداث المسرحية على صفتين أساسيتين صنعنا
المفارقة التى تمت بصورة مغالاة فيها لتحقيق السخرية التى
حققت الهجاء الصارخ وهما حرص هدى على المال وجشع
أزواجها العشرة .

لقد قسمت الفصول الثلاثة للمسرحية إلى ثلاثة أحداث
رئيسية : الأول حدث متجمع لحياة هدى مع أزواجها التسعة .
لا يظهر فى بداية الفصل الأول منهم أحد فهى تحدث
صديقتها زينب عنهم وتسرد لها قصة حياتها معهم بشكل
يتضح فيه حرصها أمام جشعهم . لقد تحققت السخرية فى
هذا الإطار من خلال المفارقة بين المواقف فهى حريصة وهم
حريصون ، ولكل منهم غاية فى فعله فهى حريصة على
الاحتفاظ بمالها ، وهم حريصون على الاحتفاظ بمالها ، أو
على عدم احتفاظها بمالها وتزداد تركيبة الموقف الساخرة من
خلال سردها الكاريكاتيرى المجسم للفعل وللإيحاء بالفعل .
وهدى ليست حريصة على مالها فقط ولكنها حريصة أيضا
على أنوثتها وكونها امرأة فهى تصغر نفسها وتؤكد جمالها .
وهناك محاولة من شخصيات المسرحيات للمغالاة فى سن
هى قد اشترت بيتها منذ ستين عاما أى أنها فى حوالى

الثمانين وفى الوقت نفسه تخبرها صديقتها زينب أن عمر صداقتهما أربعون عاما فتدّ عليهما رافضة هذا العدد بأن عمر لقائهما لا يزيد على العشرين عاما ثم تأخذ فى سرد حكاية أزواجهما . وعند حكاية الزوج الثانى تذكر أنه "كان عمرها عشرين عاما" وتكرر ذكر ذلك عند الحديث عن وفاة زوجها الرابع . وتؤكد هذا عند ذكر وفاة زوجها السابع والثامن أى أن المسرحية وهى تبدأ أحداثها مع الزوج التاسع لها تكون هدى مازالت فى العشرين من عمرها ، فكانت المغالاة هنا محققة للسخرية من واقع الشخصية فهى الزوجة التى لم يطلقها زوج مات جميع أزواجهما وهى حية ، والزوج الوحيد الذى طلقته هو زوجها التاسع بعد أن ضربته . ثمانية أزواج ماتوا وهى مازالت فى العشرين . ويحدث تصرف من هدى مغالى فيه ليوضح مدى حرصها على أن توقف الزمن وتبقى فى العشرين ؛ لقد حضرت جارات لها من الفتيات الصغيرات ذكرت إحداهن أن سنّها بلغ عشرين عاما فتعجبت هدى كيف تكون فى العشرين ، إذن فماذا يكون سنّها فردت الفتاة : ستون ثم استدركت بأنها فى الخمسين فردت هدى غاضبة معترضة لتؤكد أنها ابنة العشرين فردت الفتاة توافقها على أن عمرهما واحد "إذن ففى العشرين ياخالة أنت وأنا" (ص ٢٤) . وقد أكدت الفتيات لها أنها مازالت الخالة الجميلة ليس عليها مشيب ولا اصفرار ولا تجاعيد ولا ذبول فهى حريصة على أنوثتها لقد كان حرصها على ذلك أحد أساليبها لتبقى دائما الزوجة التى يحاول الأزواج الارتباط بها . ولقد عجز

الزوج الأخير أيضا عن النيل من هدى ، ففي الفصل الثانى برزت المغالاة الساخرة فى موقف الزوج من هدى ومحاولته الفاشلة فى الحصول على مالها وكان عقابه هذه المرة شديدا ومغاليا فيه ، ضرب حتى أعلن خروجه مطلقا بلا رجعة .

وفى الفصل الثالث كانت صورة زوجها الأخير مدعاة للرتاء بعد أن خدعته هدى بعد وفاتها بحرمانه من الميراث . كان تصرفها زائدا عن حد العقاب المعتاد ، وكان رد فعله مع غلوه فيه أمراً طبيعياً . لقد كانت المسرحية تسخر من رجل يتزوج امرأة فى الثمانين يتحمل حماقاتها وحرصها الزائد ثم تحرمه من الميراث .

لقد كان حرصها على المال ممثلاً لحرصها على أنوثتها تجد فى المال أداتها لجذب الرجل لذا كان لابد أن تحرص على المال .

فما أكثر عشاقى وما أكثر خطابى
ولولا المال ماجأوا أذلاء على بابى (ص ٨)

وكما كانت هدى شخصية قوية بشكل مغالى فيه فقد كانت نظيفة البخيلة مرسومة بشكل مغالى فيه ، الحرص الزائد على المال وحرص ابن أختها وحرص المحيطين به على الحصول عليه باستثناء الخادمة حسنى وكان موقفها بعد وفاة الجدة مؤثرا فى بنية النص الكوميدي ، فقد خففها وحولها إلى مسرحية أخلاقية رومانسية .

لقد غالت المسرحية فى صورة الجدة البخيلة كما غالت فى صورة الابن المسرف المحتاج لأموال الجدة . لقد خلقت العلاقة بين الحفيد ، الشاب المسرف ، وبين الجدة ، الكبيرة البخيلة ، المفارقة صانعة السخرية من الموقف بين الحفيد والجدة وبين الحفيد والسمسار وبين الحفيد وأهل خطيبته .

لم يتوقف النص عند حدود تقديم الجدة البخيلة وانما قدم لها صورة متوازية معها وهى صورة الدكتور ومع أن وجود الدكتور فى الفصل الأول بدا مقحما بين الجالسين فى المقهى فإنه مع تطور الحدث كان له دور مهم فهو طبيب الجدة وطبيب الحى . كان وجوده فى حد ذاته بشكل مغالى فى بخله وفى علاقته بمرضاه مدعاة للسخرية .

يذكر أحد أبناء الحى أن الجوع خير من الأكل معه لقد قسم البيضة على أربعة أفراد وحين جىء بالشواء طلب من خادم أن يرفع طبق الشواء ، فقد كان فيه عيب لأنه قليل ، ومن بخله تفتح القهوة وتغلق على شيشته . يصفه أحد الغلمان فى المسرحية بجراح القطط . وحين يسأل إحدى النسوة عن حال زوجها تخبره أنه منذ تناول العلاج ما خرج إلى عمله . ويتضح من حديث النسوة أنه طبيب فاشل ومع ذلك فهو يغالى فى الحديث عن نفسه فمرضاه تقوم عليهم يده بالشفاء قيام المسيح على المقعد .

لقد حققت المغالاة نجاحا للسخرية التى هى من أهم شروط الكوميديا .

الغناء والغنائية

لقد لعبت الغنائية دورا مهما فى جميع مسرحيات شوقى الشعرية باستثناء مسرحية "الست هدى" ، مما أدى بكثير من النقاد الى الحكم بأن شوقى لم يقدم فى مسرحياته سوى شعر غنائى . ويكاد يكون رأى شوقى ضيف معبرا خيرا تعبير عن هذه الآراء جميعا فهو يذكر :

"ونحن لا نقف فى صف الحملات التى وجهت الى شوقى لاستخدام اوزان الشعر الغنائى ورواسبه المختلفة بل نحن نظر ظنا أنه لو لم يصنع ذلك لسقطت تمثيلياته وخرجت على اذواق من يتكلمون الضاد ، وما استطاعوا ان يسموها شعرا ، ولا ان يسلكوها حتى فى عداد النظم" (١٢) . صحيح ان شوقى استخدم اوزان الشعر الغنائى ولكن ليس مرد جمال مسرحه انه استخدم الشعر الغنائى ورواسبه المختلفة ، وإلا لكان كل شاعر استخدم الشعر على المسرح قد حقق نجاحا ، وليس ذلك بصحيح فلم تصل مسرحيات عزيز أباطة أو محمود غنيم وعلى عبدالعظيم - مع قدراتهم الشعرية - المستوى الذى وصل إليه مسرح شوقى ، فقد تفوق عليهم جميعا وعلى الشعر التقليدى بتفعيلاته وعروضه لأنه شاعر متفوق أصلا . تفوق شاعرا من شعراء العصر على غيره من الشعراء . وتفوق شاعرا مسرحيا على من سبقوه ومن تابعوه ولا نوافق أيضا على ما يذهب اليه أحد النقاد من أننا لو جردنا مسرح شوقى من حوار الغنائى وأغنياته فلن يتبقى شيء ذو بال" (١٣)

فليس شعر شوقي المسرحى غناء كله ، وإنما اختلط فيه الغناء بالسرد بالقص فهى وحدة واحدة تمثل جزءا من البناء المسرحى الشعري لدى شوقي ، كما تمثل تراث المسرح العربى وواقعه الذى عاشه شوقي . ومن هنا كانت ضرورة الاهتمام بالعناصر المسرحية الثلاثة التى أصبحت جزءا من طبيعة المسرح العربى .

ومن الجدير بالذكر هنا أن غنائية شوقي فى مسرحه لم تكن مفتعلة أو مفروضة على الموقف المسرحى ولكنها كانت جزءا أساسيا من بنية العمل المسرحى فى خمس من مسرحياته "مصرع كليوباترا" و"مجنون ليلى" و"عنترة" و"قمبيز" و"على بك الكبير" حتى يمكن تسميتها تراجيديات غنائية ، ولم تتوقف الغنائية عند هذه المسرحيات وإنما تعدتها الى المسرحية الكوميدية "البخيلة" بينما تخلصت مسرحية "الست هدى" الكوميدية من الغنائية تماما .

ولكى نحدد دور الغنائية فى شعر شوقي المسرحى فإنه من الأوفق أن نتعرف عليها . يرى فنسنت أن الشعر الغنائى : "هو التعبير عن الاحساس الشخصى على شرط أن يفهم من هاتين الكلمتين - إحساس شخصى - أوسع معانيهما . فلا بد إذن أن يشتمل هذا الاصطلاح على كل أنواع الاحساسات منذ أكثرها هدوءا الى أشدها عنفا . وعلى هذا فالتأثير طورا يعم ويتزاحم كما تتزاحم أمواج البحر وطورا آخر يختفى ولا يكاد يظهر منه شيء" ^(١٤) . ويرى نيكوف أن مفهوم الاحساس مفهوم قلق جدا ^(١٥) فهو ليس سمة نوعية خاصة بالشعر

الغنائي لذا فهو يضيف اليه الفكر فيرى أنه "تعبير عن أفكار وأحاسيس الشاعر"^(١٦) وارى أن إضافة الفكر هنا ليس سمة نوعية خاصة بالشعر الغنائي لذا فمن المستحسن أن يضاف إلى هذا أنه التعبير الذاتى عن أفكار وأحاسيس الشاعر ، فالذاتية هنا هى منطلق الغنائية فهى الموجه للغنائية وللتعبير عن معاناة الشاعر سواء أكانت معاناة فرح أم حزن . "ويتكون الشعر الغنائى الخاص وذلك فقط عندما تصبح الشخصية موضوعا لنفسها"^(١٧) . كما يصبح "الألم الشخصى المبرح هو المصدر الأزلى للشعر الغنائى"^(١٨) . وهذا بدوره قد يؤدي الى تساؤل كيف تكون ذاتية الشاعر جزءا من بنية العمل المسرحى الذى هو بالضرورة عمل موضوعى كلما اختفت فيه الذاتية تحقق له النجاح . وهذا يؤدي بنا الى محاولة رؤية الغنائية وكيف تحقق لها هذا المكان المتميز فى مسرح شوقي .

لقد تناول شوقي فى مسرحيات ست موضوعا متصلا اتصالا وثيقا بالشعر الغنائى ، وهو الحب .

ولما كانت الكلمة هى الأساس الذى يعتمد عليه الشعر الغنائى فإن تحولها إلى المسرح يجعلها تدخل فى طبيعته واسطة لكشف الحدث والشخصية لذا فقد بنى شوقي أعماله المسرحية الستة على حدث وشخصية غنائيين ليجعل الكلمة أصلا ويجعل منها فى الوقت نفسه واسطة . ومن هنا تولد الشعر الغنائى فى المسرحيات بشكل تلقائى من الصعب معه تغافله أو تجاهله .

لقد بنيت أحداث المسرحيات على واحد من أهم عناصر
الشعر الغنائى وهو الحب بما فيه من صفاء ، فمسرحة
"مجنون ليلى" تقوم على حب قيس لليلى هذا الحب الممنوع
إذ يُحَرَّمُ قيس من ليلى . ويقف تابع قيس الجنى قوة توجه هذا
الحب ومن هنا انطلق قيس بدافع الألم يعبر عن مشاعره
الخاصة فامتناع ليلى عن قيس ثم زواجها بغيره يجعل الحدث
نفسه شعريا .

وكما يصنع الموت المأساة فهو يصنع الغناء أى كما يكون
واسطة يكون غاية أيضا .

فحين ماتت ليلى تحول النص بالنسبة الى الجمهور الى
نص غنائى ؛ بحدث غنائى لا يهتز له قيس بمفرده وإنما يهتز
له عالمه وجمهوره وحتى الأموى قرينه الجنى يخاطبه محاولا
أن يدفعه للتغلب على أزمته بقول الشعر :

حنانك قيس أقل العتاب ولا تسكين دموع الندم
تفردت بالألم العبقري وأنبع مافى الحياة الألم
تغن بليلى وبع بالغرام وبث الصبابة واشك السقم

وقد بنيت مسرحية عنترة على نبعين غنائيين الإحساس
بالذات والحب . فعنترة عبد يشعر بأنه فوق الأحرار ويريد أن
يسترد حريته ، وفى الوقت نفسه يحب ابنة عمه فتمنع عنه
ومن هنا تتحرك الأحداث لتعترف القبيلة به ابنا لها ، ويدافع

عن حبه . ويتحقق الحب وقد غلفت المسرحية بالشعر الغنائى
الذى يعبر عن الحدث المثير فى اعتراف القبيلة به وبعد
الحبيبة ، وحتى المدح وجد له سبيلا فى هذه المسرحية فلقد
وطئت خيول الفساسة أرض عبس يطلبون رأسه فأخذ داحس
يصفهم له .

عنتره : أمن البوادرى

داحس : بل غساسنة على

قسماتهم أثر النعيم صباح

فى كل دجلة والفرات ترعرعوا

وغدوا على وشى الرياض وراحوا

اولاد لخم والذين رمى بهم

أرض العراق تطلع وطماح

نشئوا هناك فما تصلب منبر

لهم ولا بلغ التمام جناح

(ص ٨٢)

وتدور أحداث مسرحيتى "كليوباترا" و"قمبيز" حول

الحب والوطن فكليوباترا تحب أنطونيوفى الوقت نفسه تحب

وطنها وكذلك أنطونيوفى خضم هذا الصراع من الحدث

تترك كليوباترا حبيبها فى معمة الحرب . وتواجه بالحب .

ويخسر أنطونيوفى الحرب ويواجه بالحب أيضا . وهنا تحول

الحدث الى حدث غنائى تولد عنه الشعر الغنائى فى النص

المسرحى . ويجوار حدث الحب الاساسى يبرز حدث فرعى

وهو حب حابى لوطنه ولهيلانه .

وفى مسرحية "قمبيز" تحب نقيتاس تاسو الذى يهجرها الى بنت الفرعون الجديد وحين تشعر أن وطنها يحتاجها تضحي بنفسها لتذهب الى قمبيز باسم آخر وإذا بها تواجه أزمة فهي قد تسببت فى أن يفتح قمبيز مصر ، فالأحداث كلها تتحول لتصبح أحداثا غنائية فى بنية مسرحية .

ولقد كانت مسرحية على بك الكبير أقل المسرحيات اعتمادا على الغنائية وإن لم تتخلص منها فالحدث فيها قائم على الحب والخيانة . فعلى بك أمير يغدر به أعوانه ويشك فى زوجته مع غادره مراد . وحين يتكشف أنه أخوها تكون المأساة قد حدثت فقد تأخر الاكتشاف إلى لحظة موته .

أما المسرحية الكوميديّة البخيلة فقد خلت من الغنائية حتى المنظر الأول من الفصل الثالث . وفى المنظر الثانى تدب الروح فى الغنائية ، ففي هذا المنظر تكون الجدة قد ماتت وتحول الحدث نحو العاطفة التى تكنها حسنى الخادمة والوريثة للبخيلة الى سيدها جمال حفيد البخيلة ، فيتولد من التجربة الجديدة أى الحدث الغنائى : الشعر الغنائى .

(ب)

وإذا كان الحدث فى مسرحيات شوقي فى معظمه غنائيا فإن الشخصيات فى معظمها غنائية أيضا . ففي مسرحية "كليوباترا" وهى أول مسرحيات شوقي تعددت الشخصيات الغنائية فى المسرحية فأحدى شخصياتها بولا الشاعر الذى يصف الخمر بشعره الغنائى "بنت الدنان ، مأم الزمان" وإياس المغنى الذى يغنى لأنطونيو أغنية الحب والحياة :

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا ما لروحينا عن الحب غنى
غنا فى الشوق أو غنى بنا نحن فى الحب حديث بعدنا
ولقد كان دور بولا وإياس دورا ثانويا غير أن عددا من
الشخصيات الغنائية مثلت محورا هاما فى المسرحية ، فلقد
كان أنوبيس الكاهن الأكبر وزيتون أمين مكتبة الإسكندرية
ومساعدوه حابى وديون وليسياس يحيطون بالأحداث التى
كانت تهز مصر وتهزهم ، هذا بالإضافة إلى هيلانه وصيفة
كليوباترا وحبيبة حابى .

لم يتوقف الأمر عند هذه الشخصيات الغنائية المساعدة
وإنما تحول بطلا المسرحية أنطونيو وكليوباترا الى شخصيات
غنائية فقد انقلبت الشخصيات فى الفصل الثالث انقلابا
تاماً . لقد هزم أنطونيو وأخذت كليوباترا تواجه أزمة الهزيمة
ثم انتحار الحبيب . لقد تمت الأحداث المأساوية فى جو
غنائى فتحولت الشخصيات إلى غنائية . فأنطونيوس تأخذه
الذكرى فيخاطب تابعه "أوروس ماذا دهانى حتى نسيت
مكانى" فيرد عليه أوروس ردا لا يحرك الحدث وإنما ينمى
العاطفة ويحرك الغناء :

وقارك قيصر لا تجزعن واخل المقادير تجرى المدى

ويتحرك الحس العاطفى حين يسمع أنطونيو بخبر وفاة
كليوباترا الكاذب فبعد أن يتحدث عن الحدث وصعوبته ينتقل
ليعبر عن نفسه بقصيدة غنائية :

روما حنانك وأغفري لفتاك آواه منك وآه ما أقسك

ثم تتوقف القصيدة بخطاب أنطونيو لأوروس وبعدها مباشرة ينشد أنطونيو قصيدة من الشعر الغنائى يعبر فيها عن مشاعر الخوف والضياع .

أوروس :

أوروس غلامى إن فى النفس حاجة
وعندى أقصى طاعة العبد فأمر

أنطونيو :

أوروس أرى الدنيا بعينى أظلمت وكانت قديماً كالصباح المنور
وتتجه أحاسيس أنطونيوس بعد ذلك إلى الانتحار لتنتقل
الغنائية الى كليوباترا فتلتقى بحبيبها ساعة احتضاره وتتحرك
مشاعرها ويلقى الحبيب الروح بين يديها فترثيه :
قد تداعى محور الأرض وميزان الشعوب
مال كالشمس جمالاً وجلالاً فى الغروب

وفى الفصل الرابع تأخذ كليوباترا فى رثاء نفسها تناجى
أنطونيو بأنه نام بينما تعجز عن النوم :

نام ماركو ولم أنم وتفردت بالآلم
ليت جرحى كجرحه لقى الموت فالتأم

وتتعدد فى القصيدة القوافى كما تتعدد الأحاسيس وينتقل
الحوار بينها وبين شرميون ثم حابى ولا يتوقف الحس
الغنائى ، فجو الموت يخيم على المسرح قبل أن يقع حدث
يحرك المأساة وتنشد رهبة من الموت :
مالى ملئت من المنية رهبةً إن المنية فى رقاب الناس

وتطلب الملكة من مغنيها أن ينشد نشيد الموت فيغنى
يا طيب وادى العدم من منزل من منزل
لم تمش فيه قدم للعذل وادٍ دخل

وقبل أن تموت تنشد قصيدة غنائية تدافع فيها عن نفسها :
أراني لم يحسن إلى معاصري

ولم أجد الإنصاف عند لداتي

ويتغلب الحس الغنائي والانشاد الشعري على بقية مناظر
الفصل فكليوباترا تركع أمام تمثال إيزيس تنشد قصيدة من
اثنين وخمسين بيتاً :

اليوم أقصر باطلى وضلالى

وخلت كأحلام الكرى أمالى

وبعد أن تموت كليوباترا يدخل عليها أكتاف فيرثيها
بقصيدة شعر .

وينهى أنوبيس المسرحية بمقطوعة غنائية (أكثرى أيها
الذئاب العواء) يحاول فيها أن يعلن أن مصر لن تموت وأن
روما فتحت بفتحها لمصر قبراً لها .

قسماً ما فتحتم مصر لكن قد فتحتم بها لرومة قبراً

ولقد كان أكبر عدد من القصائد الغنائية فى مسرحيات
شوقى متمركزا فى هذه المسرحية ، فهى أولى مسرحياته
الشعرية وقد قدمها لمسرح أقرب الى أن يكون وريثا
لتقاليد المسرح الغنائى ، فالقصائد الغنائية فى هذه
المسرحية أقرب الى القصائد التى كان يغنيها سلامة
حجازى . ويبدو أن أكثر هذه القصائد الغنائية تحول الى

عبء على النص المسرحى فليس فى المسرح المصرى من يستطيع أن يؤدى هذه الأدوار غناء مثل أداء سلامة حجازى أو قريباً منه ، لذا فإنه فى النص التالى له قد أصبح الغناء جزءاً من البنية الفعلية للنص وأصبح البطل الغنائى أعد اتصالاً بالحدث فى مشاعره منه إلى إطلاقها زائدة عن حد الأداء المسرحى .

ويحدث تطور فى غنائية مسرح شوقى فى مسرحية "مجنون ليلى" و"عنقرة" فالغنائية هنا تلقائية نابعة من طبيعة الشخصية فكلا البطلين شخصية غنائية فى الأصل نقلها الشاعر لتعيش نفس الدور الذى عرفت به فى تراث الشعر العربى فيصبح كل منهما بطلاً غنائياً لمسرحية تحمل اسمه

فقيس يظهر فى مسرحية "مجنون ليلى" بصفته الشعرية شاباً حساساً مشرباً بروح الحب التى وجهت شوقى لتناولها فعكس عليه المشاعر الرومانسية ، ونقلها على لسانه فقيس بطل غنائى استمر فى المسرحية بطلاً غنائياً عجز عن تحقيق حبه فسحقه الألم ، ومع ظهور قيس على المسرح تتضح فيه شخصية الشاعر الغنائى فتكون أولى كلماته فى المسرحية مناجاة الليل :

سجا الليلي حتى هاج لى الشعر والهوى
وما البید إلا الليل والشعر والحب

ويلتقى قيس بعد ذلك بليلى فيتناجيان الغرام ويدخل الأب فيطلب منه قيس ناراً ، فيمسك النار فتتحرق راحتاه دون أن يشعر ، فاللحظة لحظة عاطفية استبدت به حتى إنه من شدة لوعته لم يشعر بلوعة النار :

أنت أجبت فى الحشا لاعج الشوق فاستعر
ثم تخشين جمرة تأكل الجلد والشعر
ثم يطرده أبوها خوفاً من الفضيحة . ونرى قيساً فى
الفصل الثانى وقد جن ولا حديث إلا عن حبه لليلى :
ليلى :

مناد دعا ليلى فحف له تشوان فى جنبات الصدر عرييد

مع هذه الشخصيات الغنائية تسمع أغنيات لحداة
يسيرون فى الصحراء ، ويلتقى قيس بابن عوف الذى
يتدخل واسطة لليلى ، وتفشل الوساطة ، ويفقد قيس ليلى
إلى الأبد ، فيهيم على وجهه حتى يصل إلى منازل ليلى
الجديدة ، ويلتقى بالزوج وبالحبيبة . ويؤكد هذا اللقاء
الشخصية الغنائية ، فعذاب قيس كله مصدره شعره
الغنائى ، أفقده حبيبته ، فقد أحب ورد شعر قيس
وبالتالى أحب حبيبته ، فتزوجها ، ولم يقترب منها ، فقد
هيبها شعره عليه فامتنعت كأنها صيد الحرم .

أنا الذى ظلمت قيس ما أنا الذى ظلم
منذ حوت دارى ليلى ما خلوت من ندم
كانت إطافتى بها كالوثنى بالصنم
وربما جئت فراشها فخانتنى القدم
كأنها لى محرم وليس بيننا رحم
شعرك يا قيس جنى على هذا واجترم
هيبها فامتنعت كأنها صيد الحرم

ويكرر الزوج ورد اعتقاده بأن شعر قيس هو أصل

البلاء . لقي به وبليلى العذاب .

ويلتقى قيس بليلاه فى موقف شعرى غنائى تتصاع
فيه العواطف المحرومة دون أن تجد سبيلا .

وحين تموت ليلى يقف الشاعر الغنائى أمام تكتل
العذاب ، فقيس يغنى للتوياد وهو يجهل موتها وإن أحس
به وحين يعرف يغنى للقبور ، ويستمر الشعر الغنائى
مبرزاً عواطف قيس حتى نهاية المسرحية لتنتهى نهاية
عاطفية غنائية .

غنحن فى الدنيا وإن لم ترنا
لم تمت ليلى ولا المجنون مات

وتختلف شخصية قيس عن شخصية عنتره ، فقيس
عاشق شاعر كان الحب دافعه للخلق الشعرى كما كان
أساس مأساته ، أما عنتره فهو فارس شاعر عاشق ، فيه
مبادأة الفارس . قد يكون الحب دافعه للحركة غير أن هذه
الحركة لا تصدر عن فراغ فكما أنه فارس قادر على
الصراع فى تحقيق رغبته وامتلاكه القوة لتحقيقها فهو
شاعر يملك القدرة الشعرية على التعبير عن أحاسيسه
وعواطفه .

ويبدأ المشهد الأول وهو يغنى للحبيبة غناء مختلطاً
بالسرود يتحدث عن حبه وعلاقته بوالد حبيبته :
سلى الصبح عنى كيف ياعبل أصبح
وآين يرانى نجمه حين يلمح

ومع تغير المشاهد لا يتغير الحس الغنائى بل يزداد
قوة فحتى يعترف به والده يذهب ليهاجم اللصوص قد
يصرخ معنيا :

لبيك يا عبس يا عبس لبيك
عنتره الروع أمن سربيك

ولا يتوقف الغناء بعد ذلك وحين تقدم عبلة بضع
بلحات تعطيها لعنتره يخاطبها مخاطبة العاشق :
حسبى النوى عبل مافى التمر لى أرب
منأى كل نواة خالطت فساك

ومع أن عنتره انتصر ، وأعاد للقبيلة شرفها فإن
والدها يخلف وعده ويحاول أن يزوجه لمن يدفع مهرها
راس عنتره .

وفى معاناة البطل الشاعر والبطلة العاشقة تتمثل
الشخصية الغنائية وهى تعبر عن الحب وآلامه بشعر معبر
عن روح الفارس الغنائية مترسما غنائيته المعروفة
بالمعلقة :

يا عبل كم بيداء جبت مخوفة قذفت إلى بذئبها والضيغم
ويستمر البطل الغنائى فى مقاومته وتعبيره عن مشاعره
حتى يتم الزواج .

ولم تخرج عبلة عن الإطار الغنائى فلقد برزت فى
المسرحية فتاة رقيقة محبة محبوبه . وفى الوقت نفسه فارسة
تستطيع الدفاع عن نفسها ، فهى أيضا شخصية غنائية تبدأ
الغناء :

وادی الصفا تجاوبت وزقزقت عصافره
وانتبهت خيامه واستيقظت حظائره

وتستمر فی الغناء فتجاوبها العذارى . لقد كانت غنائية
عبلة تمثل المؤثر فتكون الاستجابة غنائية عنثرة . فهي حين
تخاطبه مادحة لونه يسألها عما تود فتخبره أنها تود لو تكون
صدفة وأنه فيها جوهرة فی عمق بحر لا يعرف الغواصون له
خبراً فهي فی موضع لم يسمع به الفلك ولا يعرف خبراً لها :
وددت أنسى صدف وانت فيه جوهرة
فی موضع لم يسمع ع الفلك به ولم يره
فيكون رد عنثرة غنائية دافقة دافئة ليجعلها مساوية لكل
العرب :

بی أنت يا عبلة بی لا بل بأمی وأبی
لا بل بعبس بل بنجد بل بملك العرب

وتنتهي المسرحية بحوار شعري يخاطبها فيه عنثرة :
"يا عبلي سامحنی فی قریکم زمني" فترد عليه بفخرها من
زواجه :

إنی وضعت بنانی فی یدی اسد
لو مر مخلبه فوق الصفا خشعا
سام القبائل إجلالی وملکنی

عقائل البید حتی صرن لی تبعا
ويعود شوقي للتاريخ مرة ثانية فی مسرحية "قمبیز" ،
ومع ذلك فهو يقدم فی المسرحية شخصية غنائية وهي
شخصية "نتيتاس" فقد رسمها عاطفية تعيش صراعاً بين
الحب والكره فتختار حبها لوطنها . لقد عاشت "نتيتاس" حبا

مع "تاسو" إلا أنه تخلى عنها بعد مقتل والدها وحول قلبه الى ابنة الفرعون الجديد "نفريت" التي كانت تحبه أيضاً . والمسرحية تبدأ برفض "نفريت" الزواج من ملك الفرس "قمبيز" فتقدم "نتيتاس" عرضاً بأن تستبدل بنفريت .

ولقد تعرضت هذه المسرحية للنقد الشديد ، فقد تناولها العقاد بالهجوم فى كتيبه "قمبيز فى الميزان" . ويرى محمود حامد شوكت أن أماكن الضعف قد ظهرت فى منهج شوقى فى هذه المسرحية ، وأفلت منه زمام الموضوع ، فاضطربت المناظر والفصول واختلطت الشخصيات وكثر الحشو فى المناظر والحوار ، وتفكك الموضوع ، وانعدمت الصلة بين أجزاء كثيرة من الحوار ، واتسم بصفة النظم الغنائى^(١٩) ولم يخرج عن هذا الإطار معظم دارسى هذه المسرحية .

والغريب أنى قد وجدت أن هذه المسرحية تتفوق درامياً على مسرحياته السابقة . لقد كتب فيها مأساة حقيقية : ابنة الفرعون المقتول ترى حبيبها يخونها فتلقى بنفسها - حباً لمصر وضيقاً بما يحدث لها ولوطنها - أضحية لتكون زوجة لقمبيز حاملة اسماً غير اسمها . ويحرك شخصية نتيتاس إحساس بالخيبة وفى الوقت نفسه إحساس بالحب . ومن الصراع بين الخيبة المولدة للكره ، والحب المقاوم للكره يكون قرارها . والصراع نفسه داخل هذه الشخصية يحولها إلى شخصية غنائية ، إلا أن الغناء فى هذه المسرحية يأخذ شكلاً جديداً ، فهو ليس الأساس الذى يقوم عليه النص ففيه حركة مسرحية تتكون من حركة نفريت وسرقتها للحبيب تاسو ثم

تقدم ننتياس الى مفتصب عرش أبيها لتفتدى وطنها بتقبل الزواج من قمبيز ، وحتى لو بدا ذلك وكأنه مجرد هروب فهو حركة تنبع من الداخل وليس من الخارج ، فهي فى موطن صراع . ففى الفصل الأول (المنظر الأول) يتحول الحس الغنائى إلى حس مسرحى لا تطويل ولا ملل فيه ، فلم يكن عائناً للحركة المسرحية . وفى المنظر الثانى يكون الغناء هنا من "قباد" رسول قمبيز يصف مصر . هو يعبر عن إحساسه بلا إطالة ، فيتحول الغناء هنا إلى حوار مسرحى ضرورى فى هذا الموقف ، ففى المنظر حركة متداخلة يصبح جزءاً منها الحديث عن مصر ووصفها . ويختم هذا الفصل بأن ينثر الفرس الرياحين على الأميرة ننتياس وهم يتغنون بالنار وبالفرس وبجوارهم الكهنة المصريون يتغنون لآمون ولمصر :

أمون قم شارك فرعون فى العرش
تعال طف ببارك فى ملكة الفرس

ويقل الغناء وتزداد الحركة حتى تلتقى "ننتياس" بتاسو فيتخلق الموقف الغنائى الحزين للشعور بالظلم من غدر الغادر :

مضى الغادر لم يشعر بما حملنى القدر
ولا رق له ناب على جرحى ولا ظفر

وفى الفصل الثانى تتذكر ننتياس تاسو وغدره فتنغنى المأ لما حدث له بأغنية يبدو واضحاً أن شوقى كان يعرف الشخصية التى ستقوم بغنائها بل والنغم الذى يمكن أن تغنى

عليه . وتسير المسرحية فى حركة حية يتداخل فيها أكثر من عنصر ، لتتمركز الأحداث عند نقطة التعرف وفيها يدرك قميبيز أن فرعون خدعه وأعطاه نيتاس بدلاً عن ابنته فيقرر أن يغزو مصر . ويحاول أن يدفعها فانيس المرتزق اليونانى الذى ترك مصر ليساعد قميبيز - إلى الوقوف ضد فرعون مصر ، وهنا ترد عليه رداً يعبر عن أحاسيس الفتاة التى يمكن أن تكون أحاسيس كل مصرى وفى لوطنه ، وهى لا تطيل فى التعبير الغنائى ولكنها تركّز تركيزاً معبراً عن حسها .

الملكة :

عمى لك يافانيس وامش بلا عصا
ودون دليل فى رعوس جبال

فانيس : لك الشكر مولاتى .

الملكة :

لك الويل من فتى فإبك من معنى المروءة خالى
أوطىء خيل الفرس مهذى وملعبى
وتربة أبائى ومنزل ألى
وأشعل نار الفرس فى أيكة الصبا
وما بواتنى من ربي وظلال
واغمد سيف الفرس فى صدر أمة
نمتنى وتنمى أسرتى وعيالى
إذن لا أوى جدى السماء ولا أبى
ولا جل عمى أو تبارك خالى

وأفضل منى كل ذات ملاءة

وراء حقول أو وراء تلال

تهشى على شاة وتحمل جرة

وتمشى على الوادى بغير نعال

ويختفى الحس الشعري الغنائى بعد غيبة نيتاس إلا من
وقفة قمبيز مع الأشباح ثم وقفته أمام تمثالها يناجيه نادماً
على ما فعل بها ، ويختم المسرحية بوقفه شيوخ الكهان يغنون
لأبيس ثم يتبعهم شباب الكهان يغنون له أيضاً :
أبيس سر للسماء وأنزل مع الخالدين

وإذا كانت الغنائية فى مسرحية "قمبيز" قد خفت حدتها
وأصبحت جزءاً من الشخصية والحدث ، فإنها فى مسرحية
"على بك الكبير" كانت أقل ، غير أن المسرحية احتفظت
بأربع قصائد غنائية طويلة على نمط ما هو موجود فى مسرحية
"مصرع كليوباترا" . وتأتى ثلاث منها على لسان على بك
الكبير وواحدة لزوجته "آمال" . والمفروض فى على بك الكبير
أنه ليس شخصية غنائية فهو واحد من كبار المتأمرين
المماليك ، استطاع بدهائه وقدرته أن يصبح سيداً عليهم
وعلى مصر كلها . وليس فى المحيطين به شخصية يمكن أن
توصف بأنها غنائية ، ولكن المسرحية اختارت اللحظة الأخيرة
من حياته ، وهى لحظة يمكن أن توصف بالغنائية : أمير يخونه
مماليكه وأقرب الناس إليه منهم ، حتى من وضعه من نفسه
موضع الابن ؛ وهو مراد بك . وقد أضاف النص شخصية

امراة لتلعب دور الحبيبة لكل منهما ، فيتولد صراع مرتبط^{١٢}
بالعاطفة الحية وهى الحب المولد للمأساة وللغناء ، وهو هنا
ينتقل مع طبيعة الجمهور من المأساة الحدث ، الى المأساة^{١٣}
الغناء . وشخصية على بك هى الشخصية التى حولتها
المأساة إلى شخصية غنائية متميزة فى النص المسرحى .
وقد أنشد على بك الغنائية الأولى الطويلة فى الفصل الاول
وهى تتكون من ثمانية عشر بيتاً وفيها يتحسر على ما وصل
إليه أمره ويدافع عن نفسه ثم يعبر عن آمانياته فى العودة
لوطنه :

سلام على قصر الإمارة والغنى
وإيوان سلطانى ودست جلالى
ووالله ما فارقت مغناك عن قلى
ولا خطرت سلوى الأمور ببالى

ويختلف الحس الغنائى هنا عنه فى "مصرع كليوباترا"
فكثير من غنائياتها زائدة ويمكن أن تمضى المسرحية دون أن
تخسر بنية النص كثيراً ، فالطول الزائد فى العرض المسرحى
قد يصيب بالملل ، والغناء قد يكون خارجاً حتى وإن تقبل من
الجمهور ، إذ أن المتعة به تظل مستقلة عن النص ، أما
الغنائية فى مسرحية "قمبيز" فتعبر عن وقفة بطلّة تشعر
بحس تجاه وطنها وتجاه أزمتها فتدرد على خائن بما تحس به
فهى هنا لم تزد عن أن تكون بطلّة غنائية فى مواجهة أزمة
داخل النص .

وفى الفصل الثالث والأخير من مسرحية "قمبيز" تتكشف
الاحاسيس وهى تسير فى خط متداخل مع الحدث ومن هنا

تعبّر الشخصيات عن حسها فى مواجهة الحب ودمار الوطن .
 ففى المنظر الأول من هذا الفصل تقف نفريت على ضفاف
 النيل تشكو إليه وهى تهتم بإلقاء نفسها فيه . وقد كانت
 شكواها شعوراً بالندم لأنها دفعت وطنها إلى هذه الكارثة ،
 كما تمجد فيها النيل قوام كل شىء ومانح الحياة لتطلب منه
 أن يغسل ذنبها العظيم . ثم تقدم بعد ذلك رقصة الأسرى
 النوب وقد فك وثاقهم فيغنون :
 "النوب جيل حر أصيل ، يقضى الديون" .

وترى نتيتاس حبيبها تاسو يقدم إلى قمبيز فتراجع
 ويستوقفها المنظر فتحدث نفسها مظهرة مشاعرها نحوه
 فيخلط الغناء باستدعاء الحدث . وقد شفى قلبها أنه الزائد
 عن مصر المحامى عنها ، ثم يتحول الحس الغنائى إلى فعل
 فهى تعلن أنها ذاهبة إلى طيبة لتحشر الدعاة وتحشد الجنود
 لقهر العدو وإجلائه عن الوطن :

سرنى أنك تقضى	للحمى حق الزمام
وشفائى أنك اذا	ئد عن مصر المحامى
زل لتبقى كودادى	مت لتحيا كغرامى

(ثم تتراجع وتقول) .

والآن إلى طيبة والصعيد لحشر الدعاة وحشد الجنود
 وقهر العدو وإرغامه وقذف المغير وراء الحدود

وأنشدت "أمال" الغنائية الثانية تعبّر فيها عن مشاعرها

المتناقضة نحو "مراد" الذى يحبها قبل أن تتعرف حقيقة أنه أخوها .

وتتكون هذه الغنائية من ثمانية وعشرين بيتاً :

أمال لنفسها : ويحى قد قسوت عليه وتجاوزت فى العقوبة حدى
والقصيدة الثالثة تتكون من ستة وعشرين بيتاً أنشدها على
بك فى الفصل الثانى تعبيراً عن ألمه لما سمعه من أن مراداً
يخونه فى بيته :

رباه ما بالى أبعد محمد وعقوقه أشقى بكيد مراد

والغنائية الرابعة تتكون من أربعة عشر بيتاً فى الفصل
الأخير من المسرحية وفيها يشكو على بك زمانه وما حدث له .
غير أن هذه القصيدة اختلط فيها الغناء بالسرد . ومع أن هذه
القصيدة أدخل فى اللحظة المأساوية التى يعيشها على بك .
فإنها تشترك مع بقية القصائد الأربع فى أنها يمكن أن تُلغى
من النص ولا يفقد النص قاعليته المسرحية . ولا يختفى
الحس الغنائى فيها . فالمقطوعات والقصائد القصيرة الغنائية
فيها قد توزعت بشكل يتواءم وطبيعة المسرح المصرى دون
أن تحدث خللاً فى النص .

ولقد حدث تغير فى مسرحيتى "البخيلة" و"الست هدى"
فلم تكن المسرحيتان فى حاجة للغناء وذلك لطبيعة الكوميديا ،
ويحدث فى المسرحيتين تغير كبير عن النصوص المسرحية
الأخرى ، غير أن مسرحية "البخيلة" لم تتخل عن الغناء

بعكس مسرحية "الست هدى" وذلك للاختلاف بين موضوعيهما .

ففى مسرحية "البخيلة" يمر الفصلان الأولان منها وكذلك المنظر الأول من الفصل الثالث معتمداً على السخرية من البخل والبلاء والجشع والجشعين . وبعد أن تموت البخيلة تنتهى الكوميديا لتبدأ فى المنظر الثانى قصة الحب بين خادماتها "حُسنى" وحفيدها "جمال" ليسود الحدث . ولما كانت "حُسنى" تحب جمالاً فهى تظهر فى ثوب أسود فتنشد قصيدة من أربعة وثلاثين بيتاً تتغاير فيها القافية ثمانى مرات دون ضابط ، كما تتغير أوزانها .

ومشاعر الحب الذاتية تغلف القصيدة ولكنها لا تسيطر عليها ، فهى تسرد قصة حياتها مع سيدتها . وتختفى الكوميديا مع قصة الحب . أما "الست هدى" فقد برئت من الغنائية فليس فيها موقف واحد يعبر عن العواطف التى تدفع إليها ، ولكن المسرحية وقعت فى مهبط السرد ولم تكن فى ذلك فريدة من بين مسرحيات شوقى ، فجميع مسرحياته اعتمدت فى بنيتها على السرد كعنصر فنى هام من عناصر بنائها .

السرد

وإذا كان الغناء يدخل فى بنية المسرحية العربية فإنه كان أيضاً يمثل جزءاً من التراجيديات الإغريقية وقد عده أرسطو من

عناصر تحسينها وقد ربطه بالكلام الممتع فهو يذكر : "وأعنى بالكلام الممتع الذى يتضمن وژناً وإيقاعاً وغناء . وأعنى بقولى تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أن بعضها يتم بالغناء" (٢٠) .

وفى تاريخ المسرح الطويل انفصل الغناء فى المسرح بنوع مستقل وهو "الأوبرا" ونوع آخر ارتبط بالتمثيل وهو "الأوبريت" . وفى المسرح المصرى استعاد الغناء مكانته لا لأنه استقى المسرح من نبعه الاغريقى الأول ، وإنما لأن المسرح العربى ارتبط ارتباطاً وثيقاً بجذور الفرجة الشعبية التى كان الغناء عنصراً هاماً من عناصرها فكان ذلك متوائماً مع ذوق الجمهور المتلقى لهذا الفن .

أما السرد وهو عنصر هام من عناصر المسرح العربى والذى بدا واضحاً فى مسرح شوقى ، فلم يكن المسرح الغربى مصدره الوحيد إذ لم يخل المسرح الغربى من عناصر سردية فيه ، ولكنها كانت ضرورية ارتبطت بمواقف فنية فى المسرح الكلاسيكى لم تكن الأحداث المفاجعة تمثل على المسرح واستعويض عنها بسردها .

وكان تحديد الزمن فى المسرح الكلاسيكى بأربع وعشرين ساعة يدفع الى سرد أحداث وقعت قبل بداية الحدث الأسمى . لقد سرد أوديب ما حدث له مع أبيه كما سرد فعل انتحار أمه وفقاه لعينيه . وليست أوديب فريدة فى ذلك فإن كثيراً من الأحداث قد سردت فى مسرحيات الكلاسيكية

الجديدة كما تم السرد فى مسرح شكسبير ، فعند محاولة كاسيوس أن يقنع بروتوس بسوءة يوليوس قيصر أخذ يسرد له أحداثاً تعبر عن عجزه وضعته^(٢١) . لقد قبل المسرح السرد ولكن بحدود ، بينما جعل منها المسرح العربى أساساً فى العرض ، وأصبحت جزءاً من بنيته على الرغم من أن أرسطو فى كتابه الشعر عده عيباً لا يجب أن تعتمد عليه المسرحية إذ أنه يرى أن المحاكاة "تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص" وكلمة القصص فى هذه الترجمة تعنى السرد وإن كان عبد الرحمن بدوى يترجمها بالحكاية^(٢٢) . غير أن كثيراً من أساتذة الكلاسيكيات ترجموها بالسرد^(٢٣) وهى أصلح ما يكون لترجمة المعنى الذى يقصده أرسطو ، ويعنى السرد على المسرح الإخبار . ويتم ذلك بلغة الحكاية أى أنه لا يتم بحركة مسرحية بل برواية شخصية عن فعل شخصية أخرى ، والحديث عن صفاتها ، وقد تكون هذه الشخصية غائبة عن المسرح ساعة السرد ، وقد تكون موجودة ولكنها غافلة عما يخبر به عنها . وقد تقوم به الشخصية نفسها تخبر عن أحوالها الماضية . فالإخبار فى السرد هنا ماضى لرواية حدث أو صفة توضح معالم الشخصية أو الحدث . والسرد لا يكون للحاضر ، وإذا ذكر مضارعاً فإنما يكون مقارنة مع الماضى . لذا فإن الزمن فيه ليس زمناً مسرحياً يقدم للجمهور فى الحاضر وإنما هو زمن قصصى متحرك للوراء ، هذه الحركة نفسها ليست مسرحية ، وإذا استخدمت فإن من الخير أن تستخدم بقدر وبما يتواءم مع حركة الحدث ، بحيث لا يصبح

الحدث سرداً كله وإنما يكون السرد ممهداً للحدث فإذا ما طال هذا التمهيد أوقع النص المسرحى فى خلل .

وقد تم السرد فى المسرح الغربى بشكل محدود وبناء على حاجة فنية لا بديل لها ، أما فى المسرح العربى فقد تم بشكل مغالى فيه بحيث يمكن الاستغناء عن الكثير منه ، وقد اعتمد الحدث كثيراً على السرد دون أن يكون للحدث بحيث أصبح سرد الحدث بديلاً عن الحركة المسرحية ، ولقد دعم السرد فى المسرح العربى من خلال القصص الشعبى بالإضافة إلى فنون الفرجة التى كان السرد جزءاً من بنيتها الفنية . ولم يشذ شوقى عما قدمه التراث له بل ودعّمه حتى سار عليه من تبعوه فى كتابة المسرح الشعرى سواء المرتبطون بشوقى فنياً مثل عزيز أباطة ومحمود غنيم أو من خرجوا عليه من أمثال باكثير وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبدالصبور .

ولقد مثل السرد عنصراً هاماً من العناصر الفنية المسرحية . ولقد برز ذلك واضحاً فى أول مسرحية له وهى "مصرع كليوباترا" . ولقد أطلال فيه ، حتى فقدت المسرحية التكتيف الضرورى لها .

فقد شوش السرد على المأساة وخفف من حدتها وأصاب حركة الحدث بالبطء والبرود مما أدى الى أن يصبح تقديمها على خشبة المسرح أمراً مرهقاً للجمهور إذ يصيب حماسه بالفتور ، وإن لم يفقد النص قيمته عند القراءة فالسرد صالح للقراءة أكثر مما يصلح للتمثيل .

لقد انسحبت كليوباترا من معركة أكتيوم تاركة حبيبها أنطونيوس في مواجهة أكتافيو مما تسبب في هزيمته . وكان ذلك هو بداية المسرحية ، فبعد أن استمع حابي وديون إلى الجماهير تتغنى فرحاً بالانتصار . أخذاً يتعجبان كيف تحولت أخبار الهزيمة إلى خبر عن النصر ، وهما يتحاوران سرراً للهزيمة ، وكان يمكن أن يكون ذلك مقبولاً على أنه حاجة فنية ولكنه زاد عن الحاجة وأصبح بديلاً للحركة المسرحية . وقد بدأ السرد بقول حابي :

أذكر يا ديون إذ انطلقنا إلى الميناء نلتمس الهواء

ثم تأخذ كليوباترا بعد ذلك تسرد حقيقة ما حدث في المعركة على وصيفتها "شرميون" في ثلاثة وعشرين بيتاً : اسمعى الآن كيف كان بلائى

وانظري كيف فى الشدائد صبرى

(ص ١٨)

كان يمكن أن تكون هذه قصيدة متكاملة على لسان كليوباترا دون أن تكون جزءاً من المسرحية . وكان يمكن أن يستغنى عنها فيها ويكتفى بالسرد بين حابي وديون . ولاسيما أنه من المنهك للجمهور أن يستمع لنص يصعب أن يؤدي غناء ، فهو وإن كان على درجة عالية من الفصاحة تخلو من السلاسة الغنائية .

ويبدأ الفصل الثانى فى إحدى غرف القصر ، ورحى الحرب دائرة بين أكتافيو وأنطونيوس على أسوار الاسكندرية ، فالحرب هنا خلفية لذا فإن أنطونيوس حين يعود إلى كليوباترا

مهبوما يسرد عليها حدث الهزيمة وهى مندهشة لانه لم
يؤسر :

أسر؟ وهمت كلوباترا أتظفر بى
أيدى الكماة وفى كفى أظفار

ويعود أنطونيو ليسرد بقية ما حدث فى المعركة .

وفى الفصل الثالث تكون هزيمة أنطونيو قد تحققت تماماً
وهنا تأخذ الذكرى أنطونيو المنهوك فيتذكر ماضيه ، ويرد
عليه عبده "أوروس" ليخفف عنه أثر ما حدث ففى الحوار
الدائر بينهما سرد ولكنه جزء من أزمة البطل ، يظل محتفظاً
بحيوية وحرارة الموقف المأساوى الذى يعيشه البطل :
أوروس ماذا دهانى ؟ حتى نسيت مكانى

وحين يسمع بخبر كاذب عن موت كليوباترا يناجى روما
بقصيدة غنائية يتخللها السرد وكان يمكن أن تمر هذه
القصيدة لولا طولها فهى تتكون من اثنين وثلاثين بيتاً وشطر
ثم يكملها بغنائية يختلط فيها السرد أيضاً من سبعة عشر بيتاً
وبعدها يتوقف السرد ليحل محله الغناء ، وفى الفصل الرابع
والأخير وهو فصل النهاية لا يسمح المجال للسرد بقدر ما
يسمح بإبراز العواطف والبيكاء على النفس .

وفى مسرحية "مجنون ليلى" يخف السرد بشكل واضح ،
ويبدو أن شوقى قد امتلك الدربة ، وأدرك أن جمهوره لا
يستسيغ إطالة السرد .

لقد ذكرت اخبار عن قيس في الفصل الأول ولكنها نابعة من الموقف ، قليلى وابن ذريح يتحادثان فى أمر قيس وقد تم ذلك بتسكل طبيعى ، وفى الفصل الثانى تحدثت "بلهاء" تسرد قصة كاملة تدخل فى ميدان القصص لا السرد المسرحى . وما ذكر من سرد كان ضرورة مرتبطة بالعواطف التى تتغنى بالماضى وبذكره حقيقة قيس فى أغنياته أو ليلى فى أغنياتها ، ولكن لا نستطيع أن نجد فى المسرحية سرداً كثيراً يمكن أن يحسب عليها ، وفى مسرحية "عنترة" يزيد صوت السرد كثيراً عما فى مسرحية "مجنون ليلى" وبالطبع لعب السرد دوراً هاماً فى توضيح أحداث لم تظهر فى المسرحية إذ اكتفى النص بسردها ، وقد تناثر السرد فى جوانب المسرحية مختلطاً بالغناء . فعنترة يظهر فى المشهد الأول من الفصل الأول مخاطباً نفسه فى مناجاة فيذكر ما صنع فيه أبو عبلة من رفضه لتزويجه إياها فكان ذلك تمهيداً للأحداث .

أبوك غرير القلب لم يعرف الهوى

ولم يدر ما يأسو القلوب ويجرح

يخف لواش يشرح الزور سمعه

وفى أذنه وقر إذا جئت أشرح

(ص ٧ - ٨)

وحين يقوم "صخر" ماراً من أمام خيمة عبلة تتحدث إحدى الفتيات مع "ناجية" فيقدمان سرداً شخصية صخر :

الفتاة : من الفتى

ناجية : من عامر أبوه موفور النعم
يقال فى حظاره ألفان من حمر النعم

الفتاة : يجب من ؟ يعبد من ؟ ياليتنى كنت الصنم
ناجية : إن التى هام بها بغير عبدٍ لم تهـم
ويعود عنتره حين يلتقى بعبلة فيخبرها بموقف والدها منه
وسوء صنيعه معه :

ويحزننى يا عبل أنى أنوركـم
فيصرف عمى الوجه وهو كريم
يكاد يسل السيف حين أجيئه
ويوقد نار الطرد حين أريم

ويعود "عنتره" إلى عبلة حاملاً فراخ نسر وثلاثة أشبال
فيقص على عبلة كيف حصل على أفراخ النسر والأشبال .
وكانت تركيبية الشعر قوية محكمة ولكن لا مكان لها فى حركة
النص ، إذ أنها ساهمت فى بطئها وتحول الموقف إلى حوار
بين عنتره وعبلة :

عبلة : ما تلك عنتره ؟

عنتره : (متناولاً أفراخ النسر من داحس)

هذى

يا عبل أفراخ نسر

اغتربى أبواها وكنت بالشعب أسرى

وغطت الأم ظهرى	فظل الأب صدرى
على الجبال وفر	ومسيانى بكر
يهنى الفراخ ويمرى	توهمانى صيداً
لمبتغى الصيد مر	فلم أكن غير يتم

واستمر الحوار بينهما حتى وصل إلى قصة الأسير ، وهو يسرد لها ما حدث بينه وبين الأسد حتى قتله ثم عفا عن اللبوة لأنها أنثى ضعيفة القوى ولإلانات عنده حرمة ، وأخذ أشبالها لتربى فى دياره فهى غاب لها . ولم يتوقف السرد عند الحديث عن الماضى وإنما تعداه الى الحاضر ، فقد سردت أحداث تتم خارج المسرح ساعة حدوثها ، فعبلة تقف وتطلب من القادمين نحوها أن ينظروا إلى المعركة الدائرة من وراء الستار ليروا ما يصنع عنترة . ويأخذ الناظرون فى وصف ما يحدث فى المعركة . فالسرد هنا أصبح حواراً متقطعاً بين عدة أشخاص . أما عنترة فيعود قرب نهاية المسرحية يصور صراعه مع من كان يسير من شباب عيس وعامر صحبة بعير عبلة ، وهم ينقلونها إلى ديار عامر :

ساقوا بعيرها وكانوا حولها عشرين فتیاناً أشداء القوى
أدرکتهم على الطريق فنجا من المنون بالفرار من نجا
ومات دون الرجل نحو عشرة قد غودروا مجندين فى الفلا
(ص ١٠١)

وتكون هذه آخر رواية تروى سرداً فى المسرحية .

وفى مسرحية "قمبیز" ارتفع الحوار الشعرى الى درجة

عالية من الخبرة الفنية للأداء المسرحى ، فلقد خفف السرد إلى درجة كبيرة . وتم ذلك ممتزجا بالغناء الذى كان بدوره داخلاً فى جداول النص . ولقد تبعت مسرحية على بك الكبير مسرحية "قمبيز" فى قلة السرد فيها فلقد اختلط بالغناء بحيث لم يعد له مكان منفرد إلا فى الفصل الثالث بين خادمين مصريين يسردان الواقع المظلم لمصر .

أحد الخادمين للآخر :

ولدى زعزوع أنصت أصغ للحق المبين
نحن فى أيام جهل وبلاء وجنون

ثم يدخلان فى حوارهما دائرة القصص . أما "عثمان بك" جاسوس تركيا ، فهو يسرد ولكن فى حوار نفسى كان معبراً عن واقعه وواقع العالم الذى يعيش فيه ، ليكشف عن جو حكم المماليك المظلم ، فهو يقول وهو يكبس قدم محمد أبوالدهب :

خدمته والله ما خدمت إلا دولتى
كبسته والله ما كبست إلا حاجتى
خادم تركيا أنا ما أنا خادم الغبى

ويعود السرد ليصبح عنصراً مهماً فى المسرحيتين الكوميديتين "البخيلة" و"الست هدى" .

لقد كان فى "البخيلة" أقل منه فى "الست هدى" وكان فى كليهما يتميز بخفة الحركة وسرعتها ، فكان يتم دون أن يحس المتلقى مللاً .

وفى مسرحية "البخيلة" بنى السرد فى معظمه فى الفصل الأول كتقدمة هزلية لشخص لم يظهروا على خشبة المسرح أو شخص يقدمهم السرد إلى الجمهور فلا يحتاج إلى حدث يقدمهم به ، فالسرد هنا تعويض عن الحدث . ولم يتم السرد فى قصائد وإنما فى حوار متقطع بين الشخصيات باستثناء حديث "حُسنى" لنفسها فى الفصل الثالث .

لقد قدم السرد صورة عن بنت النقيب التى كان السمسار "رشاد" يريد أن يزوجها لجمال طمعاً فى مال جدته .

وجمال يسأل عن بنت النقيب فيحدثه رشاد عن قصرها الفخم وسمعة بيتهم ، وحين يسأله عن جمالها يرد عليه بأنها ذات قصر وكفى .

ويعود رشاد ليحدث عزيزاً ابن النقيب عما قاله لجمال عن بيتهم ، ثم يصف حقيقة البيت فى سخرية لازعة .
قصركمو من قدم مهديم قد خاط فيه العنكبوت وبنى
سكنتموه هاهنا وهاهنا كالبوم كل بومتين فى فصنا
ملأتموه خدماً أشداقهم دائرة على الرغيف كالرحا

وتسرد الجدة على جمال حياة الجد بأنه كان مفلساً أسس ثروة من العدم كان يسكن ربعاً خرباً ، لا يطعم سوى المدمس ، وينام على البلاط ، وحرّم على نفسه اللباس ، تم ذلك السرد فى حوار بين جمال وجدته نظيفة :

نظيفة :

اسمع جمال

جمال : سامع يا جدتى

نظيفة : جدك كان مفلسا

جمال : مثلى يا جددة ؟

نظيفة : لا يا ولدى بل كان اشقى حالة واتعسا

أسس من شروى نقير ثروة

جمال : لم تذكرى جدة كيف أسا

ألم يكن سكناه ربعاً دارساً ألم يكن طعامه المدمسا

ألم يكن على البلاط نومه ألم يحرم نفسه أن يلبسا

أما السرد الذى استخدمه النص ليقدم شخصيات من

المسرحية .. فقد بدأ فى الفصل الأول فى قهوة "جميل"

بميدان "لاظوغلى" وبينما جمال ورشاد يتحدثان يسأل أحد

الموجودين عن جمال فيرد عليه الثانى بأن ذلك الذى يرث ثروة

البخيلة وضباعها ويصفه بأنه مسرف مبذر يقترض بالربا

النحاس ليرده ذهباً . ثم يسأل الأول عن صاحبه الذى يجلس

معه ، فيخبره بأنه سمسار "يبيع" كل عامر يصيبه ، يزوج

ويطلق الحرائر ، لا يرى إلا كالغبار سائراً من قهوة لبيرة

لمنتدى لسامر ، ويدفع الشباب فى الوحول والمخاطر .

ثم يتجه الشخصان ليسردا حالة رجل آخر جالس فى

المقهى وهو الطبيب "عبدالسلام مرتضى" ، فهو بخيل معادل

للجدة لا يقل بخلاً عنها :

يقرأ ما صادف من جريدة من سطرها الأول حتى المنتهى
وتستوى صحف الصباح عنده وصحف ظهري من عام مضى
تذاكر الدفن التي يكتبها في الشهر أضعاف تذاكر الدوا
(ص ٢٤)

ثم يصفه بأنه مثل "مادر" الذي يضرب به المثل في البخل
فإن الجوع خير من الأكل معه : لقد دعاه للغداء مرة فقسم
البيضة بين أربعة ، وحين جىء بالشواء اوماً إلى خادمه أن
يرفعه ، فقد رأى فيه عيباً مع أنه كان أنضج لحم فقد كانت
رائحته كالمسك . وهو من شدة بخله تفتح القهوة ويغلق على
شيشته ، فهو يقضى بها طرفى يومه ويمضى بها طرفى ليلته .

وفى المنظر الثانى من الفصل الثالث وقد ماتت الست
نظيفة ، وحُسنى تظهر بثوب أسود تخاطب نفسها واصفة
واقعها فى قصيدة طويلة مكونة من أربعة وثلاثين بيتاً تسرد
فى ثمانية وعشرين بيتاً منها حالها وكيف عاشت مع سيدتها :
رحمة الله على سيدتى وسقى الله ثراها وجزاها
حرمتنى الشاش حتى ذهبت فكستنى الخز فى الموت يداها
وحمتنى الماء حتى احتجبت فسقيت الشهد من فيض نداها
(ص ٦٩)

ولقد لعب السرد دوراً أكبر فى مسرحية "الست هدى" .
وكان له فاعلية فى السخرية فاقت فاعليته فى "البخيلة" . لقد
كان مكثفاً ومركزاً ، أخذ النصف الأول من الفصل الأول ،
واعتمد على شخصية الست هدى وهى تحكى لصديقتها

"زينب" عن أزواجها . وكان يمكن أن يكون السرد قصيداً طويلاً لا تقطع فيه ، إلا أن الست زينب تدخلت لقطع الملل بجملة تقولها عند انتهاء حديثها عن كل زوج على حدة . أى قبل أن تنتقل إلى الحديث عن الزوج التالى .

وهكذا يتم التقطيع فى القصيدة التى بلغت حوالى نيف ومائة من الأبيات . وقد بدأت الوقفة الأولى بعد أن سألت الست هدى جارتها زينب عما يقوله الجيران عنها ، فتطلب منها الجارة الا تهتم بهم ولا تحفل بالرد ، فتستمر فى تعداد أزواجها فخورة بما صنعت . وتذكر أول بختها مصطفى ، الوحيد الذى أحبته من بين أزواجها ، كان سنّها فى ذلك الوقت عشرين عاماً ، غير أن الزمن يتوقف بها عند هذه السن فلا تتعدها مع تعداد أزواجها :

فما أكثر عشاقى	وما أكثر خطابى
ولولا المال ماجأوا	أذلاء على بابى
لست ماعشت ناسيه	لست أسلو حياتيه
أول البخت مصطفى	مصطفى كان ساريه

(ص ٩)

وتختم سردها عن الزوج الأول بقولها :
مات فكدت أموت حزناً وكان عمرى عشرين عاماً
ثم تزوجت بعد خمس من ذا يرى فعلتى حراما
وبعد اثنى عشر بيتاً تنتهى من حديثها عن مصطفى . وقبل أن تستفيض فى الحديث عن الزوج الثانى تقاطعها زينب

مؤكدۃ صواب رأيها وتدعو لها بالبقاء وأن تدفن من الأزواج
من تدفن حتى تصيب منهم البنين :

زينب . أجل - تعيشين وتدفيننا حتى تصيبى منهم البنينا

وتستمر الست هدى بعد ذلك فى الحديث عن زوجها الثانى
"على" لتسرد ما وقع لها معه فيما يزيد على عشرين بيتاً .
وتختتم حديثها بالتعبير عن عدم حزنها عليه ، وهى تذكر نفس
مقطع الختام . السابق مع تغيير فى الشطر الأول بقولها :
"ومات لم تبكه عيونى" وتغيير فى الشطر الثالث : "ثم
تزوجت بعد خمس" ، فترد عليها زينب بنفس الرد السابق :
"أجل تعيشين" . ثم تنتقل الست هدى إلى الحديث عن
زوجها الرابع الذى كان أديباً فتسخر منه ومن أمثاله من
الأدباء وتنتهى حديثها عنه قائلة :

رحمة الله عليه كان لا يحقر مالا
كان إن أفلس لا يسألنى إلا ريسالا

وتنتقل منه إلى زوجها الخامس الذى كان يوزباشياً فى
الجيش وتعطيه حقه من السخرية منه ، فتسرد قصتها معه فى
أكثر من أحد عشر بيتاً .

وتأخذ فى الحديث عن زوجها السادس الموظف فى خمسة
عشر بيتاً تنتهيا بقولها :

رحمة الله عليه كان مشغولاً بطينى
كل يوم بزبون أو بسمسار يجينى

وفدادي نى عنـدى هى فى الحفظ كدينى
ماكان فى وجنتى يقبلنى بل همه فى يدى يقبلها
وعينه فى خواتمى أبداً يحدث النفس كيف ينشلها

ولا تقاطعها زينب فهى تستمر فى السرد عن الزوج السابع
الذى كان كهلاً جاوز الخمسين . وبعد أن تصفه تقاطعها زينب
بأنها تعرفه فهو الشيخ عبدالصمد وتسرد شيئاً يوضح
معرفتها له :

عرفته ذاك الفقيه الشيخ عبدالصمد
قد كان فى الخط وجيهاً ومقبل اليد
وكل من مر به خاطبه بسيدى

وتقاطعها مرة ثانية بسؤال تعبر فيه عن دهشتها حين
تخبرها أنه أدبها وعلمها كيف تخضع النساء ولا يزيد السؤال
عن ضمير المخاطب .. أنت ؟ وتستمر هدى فى سردها عنه
فى ثمانية عشر بيتاً تنهيا وتختم حديثها عنه ببيتى النهاية
المكررة مغيرة الشطر الأول بقولها : "عشت مع الشيخ نصف
عام" والشطر الثالث "ومات فاختارنى سواه" .

ويدور حوار سريع بينهما عن الزوج الثامن "مهدي"
المقاوول الثرى الذى جاءت به إليها زينب وعاشت معه عامين
فى بلاء ، وطبيعى أن يموت مهدي فتعتاض عنه بغيره . وهى
لا ترى فى فعلتها هذه حراماً . وتؤكد لها زينب ما تعودت أن
تؤكد لها أنه لا حرام فى ذلك . ثم تأخذ فى السرد عن زوجها

التاسع والأخير فى حلقة الماضى فتصف حالته فى بيتين بأنه محام عاطل سكير ، قل عمله وقل ماله ، وما إن تنتهى من البيتين حتى يسمع صوته وهو سكران يصعد السلم ليتوقف السرد وتبدأ الأحداث المسرحية تأخذ حركتها على المسرح سواء فى مواجهة الست هدى لهذا المحامى أو طلاقها منه ، أو مواجهة لزوجها الأخير لما فعلته هدى معه بعد موتها .

ولقد كان من الممكن أن يسقط السرد النص فى هذه القصيدة الطويلة ولكن القدرة الحية لهذه القصيدة تجعل منها أداة طيعة فى يد ممثل جيد ليضحك الجمهور ، فالمسرح الكوميدي فى العالم العربى معتمد على سرد النكتة واستخدام "القافية" الشعبية التى تتكون من حوار بين الممثل والجمهور ، وقد تم ذلك فى هذا النص ، فرد زينب يأتى وكأنها خارجة من وسط الجمهور وليست شريكة فى تمثيل النص ، فالشركة هنا شركة خارجية وليست داخلية ، يضاف إلى ذلك أن لغة النص قد نزلت إلى لغة التخاطب ، فقرب النص الشعرى من لغة الزجل التى تعتمد على السرد فى بنيتها .

الحكاية

وإذا كان السرد يمثل واحداً من العناصر التى شكلت بنية المسرح فإن الحكاية لعبت دوراً هاماً فى هذه البنية ، وأقصد هنا بالحكاية نوعين : الأول هو استخدام قصة الرابطة بينها وبين الشخصية أو الحدث ضئيلة فهى حكاية هامشية فى

صلب الحكاية الأصلية . ويمكن أن تمثل طرفة فى النص .
والثانى هو مجمل العمل المسرحى أو هى الحكاية الأم ، وقد
برز ذلك فى مسرح شوقى الذى لم يكن فريداً فى ذلك فهو
مرتبط بالمسرح العربى كله .

(أ)

والنوع الأول قليل فى مسرح شوقى ولا يطرد فى كل
مسرحياته فقد خلت منه مسرحيتا مصرع كليوباترا وعنترة .

ولقد ذكرت حكايتان عن قيس فى مسرحية مجنون ليلى
وهما ممسرحتان داخل الحدث . كانت الحكاية الأولى عن
قصة الشاة والذئب التى تروى فى ديوان قيس والتى يقول
فيها :

رايت غزالاً يرتعى وسط روضة فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا

فقد ذكر بشر حكاية الظبى أمام ليلى وصديقاتها وهو
ينتحل الحكاية وشعر قيس الذى يروى أنه أجاز فيه الغزال
فإذا بذئب قد انتحى نحوه فأنشعب فى أحشائه الناب والظفر ،
فما كان من قيس إلا أن أطلق سهمه على الذئب فقتله .
وتعترض ليلى على انتحال بشر وحكايته مع الغزال فتستفيض
فى توضيح جوانب القصة ، فقد رأى قيس فى الظبى وفى
عينيه صورة ليلاه فانتشى بالذكرى ، وحين قدم الذئب إلى
الظبى يفترسه لم يمهل قيس فأرداه قتيلاً :

رأى فى جيده قيس وفى عينيه ليلاه

ق وفى نشوة ذكره	فبينما هو فى الشو
إلى الظبى فأرداه	حبا الذئب فى الوادى
غـداء ماتهنـاه	تغدى بحشأ الظبى
ل بالسهم فأرداه	رماه قيس فى المقتـ

(ص ١٥)

وتحولت القصة بعد ذلك الى طرفة بين بشر والفتيات فقد اخذن يسخرن من هذه الحكاية .

والحكاية الثانية حكاية عراف اليمامة التى مسرحها فى حوار بين راوية زياد وبلهاء . تذكر بلهاء أن عراف اليمامة قد جاء إلى الحى سائلاً عن قيس فرأى شاة وطلب منهم أن يذبحوها ويرموا قلبها وأخذ العراف يتلو العزائم ثم قال لهم إن هذه الشاة دواء قيس من حبه .

وانتقل الحوار من بلهاء إلى زياد يحدث قيساً أن أمه طلبت منه أن يطيعها ويأكل الشاة ، حتى يبرا من الحب فيطيع قيس ، ويطلب من زياد قلب الشاة فيسأل زياد بلهاء أن تأتى بالقلب ، ولكن بلهاء تخبره أنها نزعَت القلب ورمته ، فيرد قيس مستنكراً أن يداووه بشاة بلا قلب :

وشاة بلا قلب يداوونى بها وكيف يداوى القلب من لا له قلب

وفى مسرحية "قمبيز" حكايتان أحسن حبكهما شعراً . كانت الحكاية الأولى تحكى عن عروس النيل ، تروى الحكاية على لسان نيتياس بأنها صبية تختار من بنات الشعب ، تنزل النيل فدأء حتى يجرى النيل بالخصب . لقد ذكرتها لتجعل

منها مثلاً تحتذيه على الفداء . لقد ضمت الحكاية مجدولة فى الحركة المسرحية . فقد قدمت إلى فرعون الجديد تريد أن تقدم نفسها أضحية من أجل مصر لكسرى الفرس قمبيز بدلاً عن الأميرة الراقضة والتي قد تجلب البلاء على مصر برفضها . أحسن الفرعون استقبالها وهو يعرف حقدّها عليه ويسألها أن تطلب منه ما تشاء فهي بذلك تسأل أباهّا ، فتبلغه أنها لا تريد دنيا .

فرعون : فيم قد جئتنى إذن

نتيتاس : فى حقوق

لديارى وواجب نحو مهدي

كل عام صبية من بنات الشعب تختار للفداء فتفدى . تنزل النيل غير عاتقة ما فيه للموت من حياض وورد سمحت بالحياة فى غير سأم وسخت بالشباب فى غير زهد تبتغى الخصب والرخاء وتختار ل لتعيش بنعمة النيل رغد سقت الناس بعدها لم تقل قو ل الأنانى : يهلك الناس بعدى ويسألها إن كانت تريد أن تزف وتهدى إلى قمبيز فتزد رداً يعبر عن شخصيتها القوية ويجعل من القصة رداً يزيد من كشف شخصيتها فهي أجل من هذه الفتاة لأنها تتقدم طائعة .

نتيتاس : تلك مدفوعة يقدمها الكهان لكننى تقدمت وحدى .

والحكاية الثانية رواية حلم رآته نتيتاس يمهد لما يأتى بعد ذلك من حدث . ودور الأحلام مشروع فى المسرح التراجيديد

وقد استخدمه شوقي فى مسرحية "قمبيز" جادلاً إياه فى النص فنتيتاس تقف لحظة مفكرة مفتمة فتسألها وصيفتها عما يغمها ، ويدور حوار بينهما تستطيع فيه الوصيفة أن تدفعها لتخبرها أنها رأت رؤيا ، وتطلب منها أن تفسرها لها . فتقص عليها الرؤيا فى حوالى اثنين وعشرين بيتاً تداخلت معها فيها الوصيفة ثمانى مرات .

لقد رأت أنها فى قصر أبائها فى "صا الحجر" فرات واديا طويلا طول البيد أو عرضها أصفر من شعابه بنفسجى المنحنى تختلط ألوانه بالحمرة والخضرة ، ثم أتى ليث احمر الجلدة خشن ، فانقض كالصخر على الوادى ، والنيل تعب مياهه وتموج وتخرج منه التماسيح فرادى وثنى وأخذت وأعولت حتى سد عويلها الفضا ، فعقر الليث وقر فى مكانه كأنه دمية . ثم رأت بعدها جنسا لم تر مصر مثله كأنه صاعقة تحدثت من السماء وخرج الكهان يتلون الصلوات والرقى ، واقتربت منه فإذا به كأنه فانيس اليونانى الخائن ، الذى جاء الى قمبيز ليشى بفرعون مصر ، وبأنها ليست ابنته . واقترب الثعبان من النهر ثم دس لسانه فيه فاحتجب النيل وعاد يابساً ، وبعد ذلك اجترأ الليث الساكن ، فمشى على الوادى يقتلع اليابس والرطب ، يكر فيه حتى غادر الوادى قاعاً صافصفاً .

والحلم ليس فيه شىء جديد على قارئ النص فهو يكاد يكون إنباءً ساذجاً لما سيحدث فى المسرحية . فالحلم يؤدى إلى تعرف ليس فيه عمق بالحدث . فالرموز هنا مكشوفة ،

فالاسد هو قميبيز الذى سيدمر مصر بعد لقائه بفانيس الذى يمثل الشعبان . ومع أن هذا الحلم سطحي فإن القدرة على الحكى التى داربها النص جعلت فيه حركة ، ولم تكن الحكاية باردة داخل النص فإن قدرة شوقى فى صنع حوار مسرحى حى مبنى على الحدث كانت تفوق قدرته فى المسرحيات السابقة ، ولكنها مازالت تحتاج إلى ضبط بحذف التزييدات وكانت هذه الحكاية ، احدة مما كان يمكن الاستغناء عنه

ولقد برزت قدرة شوقى فى صنع حكاية جانبية فى النص المسرحى فى مسرحية « على بك الكبير » فى بداية الفصل الثالث بين خادمين من خدام محمد بك أبوالدهب ، وقد كانا فى معسكره بالصالحية يقومان بتنظيف ملابسه وهما يسردان ما يحدث فى مصر من ظلم فى عهده ، ثم يتركان السرد إلى حكاية حمار بداها الأول بذكر شاته التى كان يحبها ففرضوا عليها ضريبة فما كان منه إلا أن ذبحها وذبح طفلتيها ، والحكاية هنا تدور فى حوار ثنائى :

الثانى (مستمرا) : يا شيخ لى نعمة غرامى وكل همى كانا إليها
الأول :

ما صنعت ما الذى دهاها

قد ضربوا فردة عليها

الثانى :

فضقت ذرعا بذاك حتى

طبخت شاتى وطفلتها

ووجد الأول فى مأساة صاحبه مع فساد النظام دافعا لأن
يروى حكاية حماره .

يذكر القصة فى حوالى خمسة عشر بيتا ويقاطعه الثانى
فى القصة مرتين : الأولى "وما جرى" والثانية بحرف العطف
« ثم » ليكمل بعدها قصته . ويذكر الأول أن ما حدث لصديقه
حدث له فقد أتى طنطا لعمل له ، وكان راكبا حماره ، فمر عليه
أغا عليه سلاح فى صورة الشيطان فصاح به أن يترجل
واتهمه بسرقة حماره وعندما أخبره بأنها حمارته رد عليه بأن
ذلك كان بالأمس وضربه بيده التى كأنها كف نمر ثم اعتلى
ظهر الأتان ، لكنه لم يسر طويلا حتى سمع صرخته ، فإن
الأتان ثارت عليه وتجبرت وألقت بنفسها وبراكبها فى النهر
ليغرقا .

الأول :

ثم رمانى بيد كأنها كف النمر
ثم اعتلى ظهر الأتان

الثانى : ثم ؟

الأول :

() لكن لم يسر

حتى سمعت هزة	وصرخة من النهر
وأبصرت عيني وراء	الليل آية القدر
حمارتي تجبرت	مثل تجبر البشر
فأغرقت راكبها	وغرقت على الأثر

وطبئعى أن هذه الحكاية على طرافتها كان يمكن أن تحذف
ايضا فهى مجرد تلوين على الحكاية الأم .

- ب -

وأعنى بالحكاية الأصلية أو الحكاية الأم صلب العمل
المسرحى كله . فالمسرح العربى منذ وجد قد اعتمد على
الحكاية لم يتوقف عند الحدث الأساسى ليقوم عليه بناءه سواء
أكان مأساة أم كوميديا ، وإنما بنى العمل المسرحى على
حكاية كاملة تشمل التفاصيل الجزئية من بدء الحكاية حتى
نهايتها . فمعظم الأعمال المسرحية العربية هى مسرحة
لحكاية بدأت مع بداية ظهور المسرح واستمرت حتى أصبحت
من تقاليد التراث المسرحى العربى . وشوقى لم يخرج عن
هذا الاطار ففى مسرحياته السبع سبع حكايات هى فى كل
منها مسرحة للحكاية بكل تفاصيلها .

لقد تناولت « مصرع كليوباترا » حكاية أنطونيو مع
كليوباترا بتفاصيلها الجزئية فكليوباترا تهرب بأسطولها ،
وتذهب إلى مكتبة الاسكندرية لتتدخل تفاصيل جديدة فى
الحكاية تبرز فيها حكاية حب جانبية تسير مع الحكاية
الأصلية ، وهى حكاية حب حابى لهيلانة ثم تظهر قصة حب
أخرى لم تكتمل حين يظهر زينون أمين مكتبة الاسكندرية ،
وقد بدا عليه التفكير حين علم بحضور الملكة فهو يحبها حبا لا
أمل فيه ، ولا ينمو هذا الحب وإنما يتوقف عن التطور حين

يواجهه حابى بحبه فيعترف بأنه مريض بداء الحب .

زينون (لنفسه) : إلهى قد فضحت وضل شيبى
وضاعت حكمتى وخبا الذكاء

(لحابى)

صدقت بنى بى داء دخيل وليس إلى الدواء لى اهتداء

ص ١٣

وسرعان ماينفض يده من هذا الحب حين يذكره حابى
بحب كليوباترا لأنطونيو ، ويسأله أن يكون عضوا فى الجماعة
المقاومة فلم يبق على الود لروما غيره ، فيعلن اشتراكه معهم
فى مقاومة الرومان ، وبذلك تكون نهاية هذا الحب .

ثم تلتقى كليوباترا فى المكتبة بالكاهن أنوبيس وهيلانة
وبزينون ومعه رجال المكتبة .

فى المنظر الثانى تتطور علاقة هيلانة بحابى فهو يلتقى بها
فى مقصورة الملكة التى تفاجئه وهو ينال منها ، فتغفر له
لحبها لهيلانة ، ويدخل أنوبيس ليحدثها عن الأفاعى ويخرج
الجميع ليدخل أنطونيو وحاشيته ، ويتدخل السرد فى كشف
أحداث الحكاية التى لم تظهر على المسرح من توضيح
لهزيمتهما أمام أوكتافيو وتتبدى علاقة الحب الحميمة بين
الحبيين .

وفى الفصل الثانى تنتقل الحكاية إلى تفصيل ما يحدث فى
حجرة اللائم بالقصر الملكى حيث ترى كليوباترا ووصيفتها

هيلانة وشرميون وأنطونيو وأوروس وعدد من القواد الرومان وأولمبوس وطبيب الملكة وأنشو مضحكها وغانميز ساقبها وحاجب يعلن أسماء القادمين . وفى الفصل تفصيلات لاتدفع الحدث ولكنها تكشف تفاصيل الحكاية إذ يظهر عراف ؟ يقرأ كف الملكة ليخبرها فى غموض بما سيحدث لها فى يومها . فهو يوم نابه يمر عليه العز ثم يتلوذ بقاء لايعادله بقاء ولايكون تفسير هذا البقاء سوى الموت :

خطر العز عليه	ومشى فيه الإباء
ثم يتلوذ بقاء	لم يطاوله بقاء

وتتبدى أحزان أنطونيوس فى هذا الجو العاصف ، وينتهى الفصل بطلب كليوباترا منه أن يمضى إلى الحرب كما تمضى الاسود . ويتوقف الفصل الثالث عند معبد فى الاسكندرية فيظهر أنوبيس بأفاعيه ، وفى الجانب الآخر من المسرح يظهر أنطونيو مهزوما وقد علم بوفاة كليوباترا ، فيقف فى صراع مأساوى بينه وبين عبده ينتهى بانتحار العبد ثم انتحاره ويرثى نفسه بىكائية للذات . ويعود المنظر لأنوبيس وأفاعيه .

لقد بطؤت الحركة وحلت محلها الحكاية فى أدق التفاصيل القصصية إذ تأتى كليوباترا لتشاهد الحيات ويدور حديث طويل حولها بينها وبين أنوبيس ثم يدخل جنديان يحملان جسد أنطونيو ، وهو فى الرمق الأخير . ثم يدخل أوكتافيو فيدنو أحد الجنود ليتحقق من موته فيعنقه أوكتافيو ويأمره أن يقف مكانه ولايهتك على سيد الهاكين القناع ،

والفصل الأخير يخصص للحظة انتحار كليوباترا وقد جاءها حابى فى ثياب فلاح ومعه سلة تين بها أفعى ، فتطلب من الحارس أن يذهب إلى القيصر الجديد ويطلب منه المجيء إليها ، ثم تأخذ فى مناجاة ، عما حدث لها ، وتتجه بعدها لحابى وهيلانة تنصحهما بالبعد عن القصور وتقدم لهما هدية زواجهما حقلا فى سهول طيبة ليعيشا فيه هادئين ، ويختم الموقف بقصيدة طويلة حزينة يختلط فيها الغناء بالسرد فهى مرثيتها الأخيرة لنفسها ، ثم تتجه الى السلة لتخاطب الافعى ، ثم تطلب من وصيفاتها أن يزيئها للموت وتموت بينهم . ولأن المسرحية هى مسرحة لحكاية كليوباترا فلا ينتهى الحدث بموتها وإنما يستمر تفصيل الحكاية فوصيفتها شرميون تتناول الافعى فتموت ، كما تتناول هيلانة أفعى من إحدى السلال فتلدغها وتموت أيضا .

وكان يمكن أن تنتهى الحكاية عند هذا الحد ولكن الحكاية تستمر لتقدم نهاية سعيدة فحابى وأنوبيس يدخلان ، ومع حابى حُق النجاة الذى أعطاه إياه أنوبيس فيسكب منه فى فم هيلانة فيحدث الترياق الأثر ، بينما أنوبيس يناجى كليوباترا وشرميون . ويترك حابى حديث الدفاع عن الوطن ويطلب من هيلانة أن تعيش فى الحقول مع الطير . أن تعيش للحب فالحب هو الدنيا ويسأل أنوبيس أن يأتى ليعيش معها ولكن أنوبيس يرفض فهو لن يغادر محرابه بل سيبقى فيه ليبكى على مصر . ويأتى قيصر ومعه طبيب فينظر إلى كليوباترا فيعرف أنها قد ماتت ويتعجب حين لايجد أثرا للجراح ويدرك

حين تلدغ الحية طيبيه أنها ماتت بسمها . ومع أنه يشعر أنها
تسخر منه فإنه يودعها مقدرًا جلالها ، فقد محا الموت أسباب
العداوة بينهما :

وداعا عروس الشرق كل ولاية
وإن هزت الدنيا لها الموت آخر

ويخرج اكتافوس ويكون أنوبيس آخر من يبقى على
المسرح ومع أن الحكاية قد انتهت فإنه يختمها بحلم يرضى
به عواطف جمهور المشاهدين فهو يقسم أنهم مافتحوا مصر
إلا لتكون قبرا لهم :

قسما مافتحتم مصر لكن قد فتحتم بها لرومة قبرا

ولا تخرج مسرحية مجنون ليلي عن كونها حكاية ممسرحة
تفيض بالتفصيلات وتأخذ في تصوير علاقة الحب بين قيس
وليلاه لتنتهى بموت ليلي وباحتضار قيس . فالحكاية تبدأ
بساحة أمام خيام المهدي في حي بنى عامر في مجلس من
مجالس السمر بين بعض فتية الحى وفتياته . فالمنظر يقدم
جو عالم ليلي وقيس . وفي هذا المنظر يتحدث ابن ذريح عن
قيس كما يتحدث الفتية والفتيات حتى إذا خدرت قدم ليلي
دعت اسم قيس ، فاسم الحبيب يذكر عن الخدر ويتكشف في
هذا المنظر أحباب لقيس كما يتبين أن له أعداء . ويختم
الفصل بوصول قيس إلى مضارب ليلي ويهتف باسمها فيخرج
له والدها فيخبره قيس أنه جاء طالبا نارا ، وتتحرك الأحداث
باستفأضة في تصوير موقف قيس من ليلاه ، فالنار تحرقه فلا

يتسعر بها ، ثم يغمى عليه فيأتى والدها ، ويظهر واضحا أن
الاب يعاني صراعا فهو يحب شعر قيس ويكره ما صنع به
شعره من فضح ابنته . ويتغلب شعوره برفض قيس فيسأله
أن يغادر المنازل حتى لا يشعلها نارا . ويختم الفصل بهذا
الموقف :

امض قيس امض جئت تطلب نارا
أم ترى جئت تشعل البيت نارا

وفى الفصل الثانى تستمر الافاضة فى تفاصيل الحكاية
فيظهر قيس مجنونا بحبيبه ، يرفض أى دواء له من حبها
ويلتقى بابن عوف الذى يأخذه إلى مضارب ليلى ليتشفع له
عند والدها .

وفى الفصل الثالث تفاصيل عن رفض الزواج ، وعن
موقف أهل قيس منه وعداوتهم له ثم قبول ليلى الزواج من
ورد ، وتزداد التفاصيل فى الفصل الرابع فيظهر منظر كامل
فى قرية الجن ولقاء قيس بقرينه ثم لقاء قيس بورد وليلى ،
ورحيله خائبا بينما ليلى تعاني قسوة المرض .

ويأخذ الفصل الخامس فى تفاصيل العزاء على قبر ليلى
ثم حضور ابن ذريح ليعزى قيسا ثم احتضار قيس ، لتختتم
المسرحية بسماع صوت ليلى وبيت من الشعر يهدى الأزمة
عند الجمهور ، فليلى لم تمت ولا المجنون مات .

نحن فى الدنيا وإن لم ترنا
لم تمت ليلى ولا المجنون مات

ليس فى مجنون ليلى حدث واحد تتمركز عليه ، وإنما هناك حياة بكاملها هى حياة قيس وليلاه تنتهى بوفاته ، وهذا مايؤكد أنها حكاية ممسرحة .

ولم تخرج « عنتره » عن هذا السياق وإن لم تتناول كل حكاية عنتره ، وإنما أخذت من سيرة عنتره الجزء الخاص بحبه لعبلة ، وقد بدأت المسرحية به وانتهت عند تحققه ، ولقد اهتمت المسرحية بتفصيلات عنتره فى هذه الفترة فهو بطل القبيلة الذى لاتعترف به لأنه ابن أمة سوداء .

وقد اهتمت المسرحية بتفصيلات عالم عنتره وعبلة ، فالفصل الأول يقع فى عين ذات الأصاڊ فى يمين المسرح وقد حفت بالنخيل وفى اليسار مضارب بنى عبس ويظهر عنتره أمام الخيام يناجى عبلة بحبه .

وتتحرك الأحداث ففتيان يمران سائرين على الربوة ، وصبية ، وجوار من كل ناحية وتظهر عبلة من خيمة حمراء ، وفتيات يغنين بجوار عين الماء وتحدث الفتيات عن صخر الذى يريد الزواج بعبلة . ويلتقى بها ويطول الحوار بينه وبين عبلة ، وبينها وبين الجوارى . ثم يظهر لص فتقتله عبلة ثم يختطفها للصوص فتصرخ ، فيأتى شڊاد إلى عنتره يسأله أن ينقذ الفتاة ، فيرفض عنتره أن يحارب حتى يعترف به أبوه ، وحينئذ يعلن الأب اعترافه به ، فيذهب لانقاذ عبلة . لم تخرج المسرحية فى هذا الجزء عن تصوير نفس الموقف فى السيرة . فالمسرحية تبدأ بتصوير جزء من السيرة يمثل

حكاية الاعتراف بينوة عنثرة والوعد بإعطائه الفتاة .

وكما رفض مالك والد عبلة فى السيرة أن يعطيه إياها فقد استمرت المسرحية فى مسرحة هذا الجزء من السيرة ، وأخذ مالك يستعدى عليه كل من يريد أن يخطب عبلة ، فالمهر هو رأس عنثرة ، وتأخذ المسرحية فى تفاصيل الحكاية ، فالبعض فى القبيلة يرفض عنثرة ويأتى ضرغام ليخطبها ، وعندما يعرف مهرها يرفض قتل عنثرة ، فإنه يعرف قيمة البطل ، الكريم الذى يعيش فى كنفه الفقراء واليتامى والأرامل ، حامى البيد من الأعداء ، ثم يأتى بعد ذلك جيش كسرى فيهزمه عنثرة ويقتل قائده رستم ليكون ذلك مهدئا لحركة المسرحية ، فبعد ذلك يتزوج عنثرة بعبلة كما يتزوج صخر بصديقتها ناجية . وبذلك لا يخرج العمل عن كونه مسرحة لحكاية هى فى الأصل جزء من السيرة .

وتنتهى المسرحية بنهاية قصصية ، فالحكاية قد انتهت بالسعادة لجميع الأطراف ليخرج المشاهد . وقد رأى أحداث الحكاية بكاملها ممسرحة . فعبلة تعبر عن التثاق شملها بزواجها .

قد اجتمعنا على عرس وفى فرح
كم من شتيتين بعد الفرقة اجتمعا .

ولقد وضحت الحكاية فى مسرحية قمبيز وتمت بإحكام ، وكانت بدايتها بالمنظر الأول من الفصل الأول فى مصر بالقرب

من غرفة الفرعون أمازيس ، وقد ظهرت نفريت ومعها تاسو حارس الفرعون يبادلها حبا بحب . ويكشف الحوار بينهما عن أن قمبيز طلبها للزواج وأنها ترفض الزواج منه والذهاب الى فارس . فتأتى نيتاس لتعرض أن تقدم نفسها بديلا عن نفريت حتى تمنع كارثة غضب قمبيز وهجومه على مصر وتقدم على الملك . وتأخذ المسرحية فى تقديم تفصيلات اللقاء بينهما بشكل قصصى . تواجه نيتاس الفرعون وابنته فتعرض عرضها عليه ، فيقبل العرض . وينتقل المنظر الثانى إلى تفصيلات قدوم وفد الفرس القادم إلى الملك لخطبة ابنته ، ويدور حوار بين أعضاء الوفد عن مصر وعن فارس وهم يتنبأون بأن تعصف فارس بمصر ويدخل عليهم تاسو ، ثم تلتقى نيتاس بالوفد على أنها نفريت ، وتزيد تفصيلات هذا اللقاء بغناء الكهنة المصريين لآمون . وينتقل المنظر الثالث إلى بهو عظيم فى قصر الملك وامامه كبار رجال الوفد الفارسي وعظماء رجال الكهنوت والدولة . وينتشر بعض منهم على جنبات المائدة يتحدثون جماعات جماعات ، ويدور حوار عن الخمر وعن قمبيز . وتصور حالة مصر وقد بدا عليهم الإحساس بضعف مصر وعجزها ، وتقدم مومياء يدورون بها على الضيوف ، فيزداد إحساسهم بعجز مصر . فالمصريون يتحدثون عن الفناء وقصة الموت حيثما راحوا أو جاءوا . وتستمر التفصيلات باقتراب تاسو من نيتاس ليعتذر لها فترفض وتعبر عن مشاعرها بالضيق منه . لا يترك المنظر شيئا لم يتحدث عنه . وتظهر نفريت متنكرة فى ملابس الرجال ثم

يطلب الملك أقزامه ليرقصوا ويغنوا فى الحفل ، ثم يقرأ حوتيب أكف وجبهات الموجودين . وتحاول التفصيلات أن توجه النظر إلى حالة الفساد فى مصر ، غير أنها تفصيلات لاحاجة للمسرحية بها فقد قللت من التركيز على الحدث الأساسى .

وينتقل الفصل الثانى إلى فارس فى حجرة فارسية فخمة فتظهر الملكة ووصيفتها ولانتوقف التفصيلات الدقيقة عن وصف أحاسيسها ، ثم يكشف الحديث بينهما أن قمبيز سيقتل زوجته وهى أخته وكذلك أخاه لاتهامهما بخيانتة ، وتذكر الملكة حلمها المزعج نبوءة لما يحدث لمصر ، والموقف هنا متوقف ، فالأحداث لاتتحرك إلا من خلال مشاعر تعبر عنها نيتاس بالحوار فهى مواقف قصصية مسرحية ، وحتى حين تنسحب نيتاس ويدخل قمبيز على وصيفتها ثم يستدعى نيتاس . تبطىء الحركة ويتحرك الحوار فى محاولة لمسرحية الحكاية . ولايسرع الإيقاع إلا حين يدخل فانيس لتعرف أنه وشى بها عند قمبيز . ثم يعود الإيقاع إلى البطء والاعتماد على الحوار المفصل للفعل دون الحركة . ويتبدى أن قمبيز قد مرض بالصرع ، وبعد أن يغادر المسرح تبقى نفريت مع فانيس ليدور حوار يتناول تفصيلات ماحدث لمصر فقد مات الفرعون وتولى ابنه بسماتيك مكانه .

ويعود الفصل الثالث إلى مصر وقد دخلت جيوش قمبيز مصر . وتبدأ التفصيلات بانتحار نفريت بإلقاء نفسها فى

النيل . وفى المنظر الثانى يتحادثون عن غنى قمبيز والمصائب التى أنزلها على المصريين ويقدم المنظر صورة تفصيلية لما أحدثه من ظلم . وتستمر الإفاضة فى جزئيات الحدث بدخول جند من النوبة ليغنوا لقمبيز ، ثم دخول رسل يحملون الدعوات إليه . ويذكر بسماتيك فيدخل متهما بالثورة عليه فيقتله ، ثم تدخل ننتيتاس وبعدها يأمر بقتل فانيس ، ثم يدخل تاسو متهما بأنه يقود الثورة ضد قمبيز فيقتله ، وتقرر ننتيتاس أن تخرج إلى أرض طيبة والصعيد ، لحشد الدعاة وتعبئة الجنود وقهر العدو وإرغامه على الرحيل . وكان يمكن أن تنتهى المسرحية بهذا الموقف فهى ليست فى حاجة إلى مزيد ، ولكن هذا يغير من طبيعة المسرح العربى المعتمد على الحكاية فلكى تنتهى المسرحية لابد أن تنتهى الحكاية نهاية تامة حتى لا يصبح هناك شئ يحكى . فتأخذ الأحداث الزائدة فى تكملة بقية الحكاية ، فقمبيز يزداد جنونه ثم يقتل أحد قواده وبعدها يسأل عن عجل أبيس ثم يؤتى به فيجن جنونه ويأمر بقتل العجل ، وتأخذ الخيالات فى الظهور لقمبيز ، فيرى خيال أخته وأخيه وينادى على ننتيتاس ، ثم يطعن نفسه بخنجر فيقع ميتا وبموته لاتنتهى المسرحية ، وانما تمتد ليظهر موقف الفرس من موته ، ثم تقف جماعة من المصريين ييكون أبيس موضع تقديسهم لتكون نهاية مسرحية حكاية قمبيز .

ولم تخرج مسرحية على بك الكبير عن كونها مسرحية لحكاية تشمل تفصيلات دقيقة تمثل بعد النص عن التكثيف المسرحى .

لقد بدأ الفصل الأول فى حجرة من قصر على بك الكبير وقد جلس فى انتظاره مصطفى اليسرجى الجلاب ومعه ثلاث فتيات وشاب تركى وأم محمود الماشطة ، ويدور الحوار بين أم محمود والفتيات . تمثل مقدمة النص التعريف بالفتيات وبالجلاب حتى يسمع أذان العصر ، ثم يتضح بعد ذلك أن إحدى الفتيات - آمال - هى ابنة الجلاب ، وقد غضبت من أبيها لأنه هو الذى يقوم ببيعها فى سوق النخاسة ، ففى مصر ، الدنيا ، وملك لها تهايا ، وقد حضر بها لبيعها لحاكم مصر على بك الكبير .

ثم يذكر اسم مراد وحزنه حين رآها بالأمس وأنه يحبها ، وتطلب زكية فى وصف استجابة لجو الحكى ، لترتفع درجة الحكى الذى يسود النص . ثم يأتى مراد الذى أحب الفتاة ويعرض على أبيها شراءها فيقبل الأب ولكن الفتاة ترفض الذهاب معه فهى تستجير بعلى بك ، وتنتظر حكمة فى أمرها فهى حرة ترفض أن تباع ، ثم يدخل على بك وتحدث المفاجأة القصصية إذ يعرف أن مرادا هو الفتى الذى باعه إليه منذ سنوات .

ولم يكن الأب قد باع سوى فلذة كبده ، فمراد هو ابنه . وهو الذى يختار آمال لا لتكون جارية وإنما زوجة ، ويأخذ المنظر فى وصف مراد بك والقصر وحديث على بك عنها ، ثم وصف ما يصنع من كرم مع الناس حتى فرغت خزانة الدولة . ويخرج الجميع ماعدا آمال ليدخل بشير بك صديقه ،

فيتحدث بالتفصيل عن جيشه وعن الشام فهو يعد العدة لفتحها ، وتستمر الافاضة القصصية حين يخرج على بك وتسمع صيحة وصرخة امرأة أمام القصر فقد ذبحوا إختوها . ويظهر مراد فيكشف حبه للفتاة وقد شعر الأب مصطفى أن هناك شبح جريمة قد تقع فالأخ يحب أخته . وتتصارع آمال ومراد ، ثم يتصارع مراد مع أبيه . ثم ينتهى الموقف بحديث عن الفتاة وعن الصراع داخلها بين على وبين مراد .

وينتقل الفصل الثانى من الحكاية الممسرحة إلى قلعة ضاهر العمر صاحب عكا ليتأكد شكل الحكاية ، ويدور حديث فى فناء القلعة المطل على البحر حيث يرسو الأسطول الروسى ليدور حوار بين جند الشام ، وقد ضاقوا بالترك وبالمصريين وتبطىء الحركة فى الحوار الوصفى الساكن ، ثم يدخل ضاهر العمر وحسين المصرى لتستمر حركة المسرح فى سكونها معتمدة على الحوار . ثم تدخل شمس زميلة آمال لتشى بها عند على بك ، ويتعرف من هذا الحوار أن مصر خرجت عليه ، ثم تخبره أن مرادا يريد أن يأخذ زوجته لنفسه ، ثم يدخل متأمرا قادمان من محمد بك أبوالذهب ليحاولا قتله ، ويطول الحوار قبل أن ينقض سعيد عليه بختجره فيقبض على بك على ساعده ويستمر المنظر فى تصوير الموقف وتتعدد الأحداث بشكل قصصى ، فالقائد الروسى يحاول مساعدته ويرفض . ويطول حديث على بك لنفسه متألما لما يحدث لينتهى الموقف بعودة ضاهر ليعلم أن عرب الشام تلبى نداء مصر لعودة على بك إليها .

وتتنوع أحداث الفصل الثالث وحركته بلا تكثيف مسرحي ولكن بترابط حكاىي ، فالحكاية تتحرك لتتم ببطء . فالخدم يشكون من الترك وعثمان بك الجاسوس يجلس مع محمد بك فيقبل جندي ويخبره بخبر المعركة ويطول وصف النصر والغناء له ، ثم يدخل ضاهر يحيطه الجند ليتحول الموقف إلى حوار لفظي بينه وبين محمد بك .

ثم يظهر مصطفى جريحا وهو يتقدم من مراد زاحفا على الأرض ليتكشف أن الذي جرحه هو ابنه مراد فيخبره أنه أبوه وأن آمال أخته .

لقد بنيت المسرحية على حكاية ميلودرامية مشحونة بالأحداث ليلتقى مراد بالأب مستغفرا ، ثم يقدم الأخ نفسه لأخته ثم يأتي بعلى ليلتقى به مراد ويتعرف حقيقة نسبه وبعدها يتم اللقاء بين أبي الذهب ومراد وبين على بك . وبعد أن يغمى عليه لانتوقف المسرحية وإنما تستمر في الحكاية إذ يتقدم أحد البكوات ليسب مرادا بأنه غاو وكاذب ، مشككا في علاقته بآمال ، فيلطمه مراد لطمة شديدة ، ثم يعرف البيك الحقيقة فيعتذر له ، ويدخل محمد بك بعد أن يسمع الجلبة فيكتشف أن زوجة على بك هي أخت مراد ، لتنتهي الحكاية تاركة على بك إلى حديث آمال عن أبيها مترجمة عليه ، وقد أثقلت الأحداث الفرعية النص ، ولكنها لم تثقل الحكاية لو كانت الرؤية إلى هذا العمل على أنه حكاية ممسرحة لا لعلى بك الكبير وإنما لآمال وأخيها مراد .

وإذا كانت الحكاية قد أدت إلى سقطة للنص المسرحي من حيث كونه عملاً مقديماً للفرجة فإنها لم تكن كذلك فى المسرحيتين الكوميديتين « البخيلة » و « الست هدى » وذلك لأن المسرح الكوميدى يتقبل الحكاية أكثر من المسرح التراجيدى الذى يجب أن يعتمد على تكثيف الحدث . فالتطويل وتقديم المشاهد الجانبية ، والاعتماد على الوصف غالباً ما يدفع لسقوط النص أدائياً ، بينما الكوميديا قد تستخدم عناصر الحكاية لتكون أدواتها فى خلق السخرية صانعة الكوميديا .

وتمثل مسرحية البخيلة حكاية عن البخيلة وحفيدها . تبدأ الحكاية فى قهوة بميدان لاطوغلى يجلس عليها جمال ليحدث من خلاله تعرف بالبخيلة والعالم المحيط به ، والطمع فيما يمكن أن يرثه ، وتتعدد الشخصوص ولا يظهر فيهم بعد ذلك سوى جمال والدكتور ، فهى شخصوص جو تساعد على كشف الحكاية . وفى الفصل الثانى تبرز البخيلة بروحها وعالمها وجمال وحُسنى خادمتهما . ثم ينتقل الفصل الثالث إلى الست نظيفة على فراش الموت وحولها جماعة من الجارات جئن لزيارتها . وتلعب الجارات دوراً فى تطويل الحكاية وخلق الفكاهة من عالم البخيل . وفى المنظر الثانى وقد ورثت حُسنى أموال البخيلة تستمر الحكاية فى امتداد العلاقة بين حُسنى وجمال ، لتنتهى نهاية سعيدة تقدم فيها حُسنى المال له ، وقد تحقق حلمها فى أن يكون لها فيقدم لها الحب ويتفقان على الزواج .

لم تخرج مسرحية « الست هدى » كثيرا عن دائرة البحيلة ، فهي حكاية ولكنها تنتهى نهاية تعيسة لزوجها ، فقد بدأت حكايتها بالحديث عن ماضيها ثم يقدم الزوج الذى يقابلها بمعاملة سيئة . وفى الفصل الثانى تحدث مواجهة بين الست هدى وزوجها وينتهى الفصل بأن تطلقه .

والفصل الثالث يحكى عن الزوج الأخير وهو فرح بموت هدى ويظهر العالم المحيط به بتفصيلاته ، ولكن النهاية كانت مؤلمة له فلم تترك هدى له شيئا من ميراثها . والغريب أن هاتين المسرحيتين - وهما تحملان كل خصائص مسرح شوقى بما فيها الحكاية المسرحية - هما من أنجح أعماله من حيث الفرجة وقد خلتا من الحشو الزائد وارتبطتا بالموضوع ، وكانت السخرية فيهما مكثفة فكانت الحركة حية متواصلة لتصل بالنص إلى نهاية الحكاية دون أى ملل . فقد تؤدى الحكاية وظيفة فنية فى الكوميديا بإيصال السخرية إلى المتفرج ، وهى بذلك تحقق نجاحا فى العمل المسرحى الكوميدى بينما لا تحقق نجاحا فى العمل المأساوى .

الوظيفة

عندما ننظر الى أى نص من النصوص الأدبية فإن هذه النصوص تخاطبنا لأنها تحمل فى ذاتها رسالة الى المتلقى قد لاتكون هذه الرسالة مقصودة لذاتها . وقد لا يكون الفنان ساعة

أدائه للنص واعيا بما يقدم ، ولكن الرسالة كامنة فى النص يستطيع المتلقى أن يراها واضحة ، فكما أنه ليست هناك عملية كتابة تصدر من فراغ ، فانه ليس هناك متلق يتلقى النص من فراغ سواء أكان هذا النص مرثيا أو مقروءا أو مسموعا . إن عملية التلقى معقدة تعقد الكتابة نفسها ، ومن هنا تعددت رؤى النص بتعدد المتلقى الواعى . ونصوص شوقى المسرحية حملت رسالة محددة لمتلقيها ويمكن أن نجمل هذه الرسالة فى ثلاث نقاط : الحب والوطن والأخلاق فلقد وظف النص المسرحى فى هذه الوحدات الثلاث .

لقد مجّد شوقى الحب فجعله محور معظم أعماله . بنيت عليه مسرحية كليوباترا ، فإذا بأنطونيو وهو يعود مهزوما يقف أمام كليوباترا ليطلب منها قبلة فوق جبينه لتمسح بهذه القبلة عار الهزيمة :

ردى على هامتى الغار الذى سلبت
فقبلة منك تعلوها هى الغار

أما فى مسرحية مجنون ليلى فقد جعل الحب ينتصر على الحياة نفسها . لقد تعاطف مع الحب والمحبين سواء أكان أميرا أو شخصا عاديا فى القبيلة . وحين تموت ليلى يتعاطف جموع المعزين مع قيس ، وحين يموت قيس يعلن :

نحن فى الدنيا وإن لم ترنا
لم تمت ليلى ولا المجنون مات

وفى مسرحية عنتره ينتصر الحب على كل العوائق . فالحب هو الذى يجب أن يتغلب على كل واجب فحين تعلن عبلة أنها تخاف أن يقال عنها فى الغد إن عنتره صاها وأنهما تأمرا على القبيلة وإنها خانت والدها وخان عنتره عمه . لايلقى عنتره بالا لهذا ، فهو لايهتم بما يقال مادام قد نالها ويؤكد لها إحساسه بأن البيد معبده وأنها معبودته .

عنتره :

الناس ؟ خلى لقنا تى الناس أو مهندي
أنت اذا أطعمتهم مخ الرشا لم تحمدى
غدا يخلصونك بالتمليق والتودد
البيد معبد وأنت دمية فى المعبد (ص ١٠٢)

ويجعل شوقى فى مسرحية « على بك الكبير » الحب واجبا فأمال تقف بجوار زوجها لاتخونه مع مراد بك ولايموت على بك إلا بعد أن يتأكد من صدق زوجته وبراءة حبها له .

وفى مسرحية « البخيلة » يتوجها بتحقيق حب حسنى لجمال ابن سيدتها . فترك له كل متركته الجدة لها معتقدة أنها تعيد إليه حقه . وفى مسرحية قمبيز يتعالى حب نيتاس على الألم حين يخونها حبيبها مع نفريت ابنة الفرعون ويرتفع بها الحب لتقوم بتضحية أكبر وهى أن تتوجه بديلا عن نفريت إلى قمبيز ، وحين ترى حبيبها يواجه الأعداء ويقاومهم تغفر له . وقد اتخذ حبها صورة جديدة هى حب الوطن .

وقد لعب الحب القومى فى شعر شوقى المسرحى دورا

كبيراً فى بنية مسرحيته « قمبيز » و « كليوباترا » فهو قد قدم
صوره لحب الوطن ترتفع به عن حب كل فتاة . ففى مسرحية
« قمبيز » بعد أن تذهب نيتياس إلى فارس يأتى تاسو أحد
القواد المرتزقة من اليونانيين ليدفعها أن تقف معه ضد
أمازيس الذى اغتصب الملك من والدها حتى يأخذ عقاب
جريمته ، فتصدده رافضة بإباء وشمم أن تشترك معه فى
جريمة تطأ فيها خيل الفرس وطنها وتشعل نيرانهم فى مهدها
وتغمد سيوفهم فى صدر أمتها ' ١

الملكة ... لك الويل من فتى

فياك من معنى المروءة خالى

أوطىء خيل الفرس مهدى وملعبى

وتربة أبائى ومنزل ألى

وأشعل نار الفرس فى أيكّة الصبا

ومابوأتنى من رُبى وظلال

وأغمد سيف الفرس فى صدر أمة

نمتنى وتنمى أسرتى وعيالى

إنن لا أوى جدى السماء ولا أبى

ولا جَل عمى أو تبارك خالى

وأفضل منى كل ذات ملاءة

وراء حقول أو وراء تلال

تهش على شاة وتحمل جرة

وتمشى على الوادى بغير فعال

(ص ٩٢)

وحين يقبض قمبيز على الفرعون الجديد بسماتيك وهو يحاول أن يعبىء القوى المصرية ضد قمبيز ويرفض عفوهُ فهو عفو طاغية ، وحين يعيره بأنه يلبس ثياب الذل بعد أن كان يجر ثيابه تيهًا وأنه بعد غد سيطوَّف النيران في البلاد ليُجعل من هياكلها رمادا ، ويدعك أنوف رجالها في تراب الذل - يرد عليه فرعون شامخا بأن مصر تقهر قاهريها :

رويدك يابن كسرى قف تمهل
فعادة مصر تقهر قاهريها
(ص ١٠٥)

وتردد نيتاس نفس المعنى حين يأمر قمبيز بالإغارة على مصر بأن الله حافظ لمصر :

نيتاس : قمبيز ماشئت فاصنع
تغير أنت وتغزو
إنى أراك مصرا
ويحفظ الله مصرا
(ص ٨٧)

ثم يدور حوار يحمل صراعا بين قمبيز المنتصر وبين فرعون المهزوم يتبدى فيه كبرياء الفرعون وقد علت على قمبيز وانتصاره ، فهو مؤمن بأن شرفه الرفيع لم ينحط عموده ، فجواهره باق لايمس :

قمبيز : فرعون بسما صلّ ابتهل
واهتف لعل العجل عنك يزود

انظر إلى أين ؟! انحططت
فرعون : كذبت لم
ينحط للشرف الرفيع عمود
إن الجواهر في التراب جواهر

والأسد فى قفص الحديد أسود
(ص ١٠٦)

وقد قدم الكهنة حبا لمصر ولتقاليدها . لم يضعفوا حين
ذبح قمبيز العجل ليزلهم ، رأوا أنه اتخذ الجو سُلماً ، وإلى
الخلد قد سما ، وأنه انتقم من قمبيز ، إذ أصابه بالجنون ثم
دفعه الى الانتحار ، لتختم المسرحية بإنشاد من شيوخ
الكهان ليبارك أبيس صاحب المجد وموضع التقديس ، ومنزل
الحمد ، سره فى منفيس وهو فى الخلد ويشاركهم شبان
الكهان فى الإنشاد :

شبان الكهان :

أبيس سر للسماء	انزل مع الخالدين
وخل تلك الدماء	تحاسب المعتدين
أنت سماء الجلال	حمى الديار الأمين
القرن كالشمس طال	وعز فى العالمين
ياصورة من فتاح	ومن سناه المبين
هذا شعاع الصباح	أم غرة فى الجبين

وإذا لم يكن للكهنة شخصية محددة فى مسرحية قمبيز .
(ص ١٢٦)

فقد ظهر كبير الكهان أنوبيس فى مسرحية « كليوباترا »
شخصية مؤثرة وفاعلة : مهموما بهموم مصر وبآلام شعبها .
يسمع صوته فى نهاية الفصل الأول من داخل محرابه يصلى
لايزيس أن ترفع آلام شعبها من عبث الظالمين .

أنوبيس :

إيزيس ذات الحجاب	مالكة العالمين
شعبك لاقى العذاب	من عبث الظالمين
يامن خفضنا الجباه	لعزها ساجدين
صغنا إليك الصلاة	من أدمع النادمين

(ص ٢٢)

وحين ظهر على المسرح كانت حركته مختلفة عن صوته ،
إذ لم يبن عليه فى نظر حابى المصرى المتحمس أنه مهموم
بهموم الشعب . فقد ذهب إلى أنوبيس فى معبده بالإسكندرية
فوجده يُنَسِّقُ حقاقا وقوارير من سم الأفاعى ، وحوله صناديق
يشف بعضها عما فيه من أفاع وحيات ، وهو يناجى الحيات
ويلهو بالحقائق والقوارير ، فيطالبه أن يترك حياته ويتقدم
لينقذ الوطن من الأفاعى البشرية . ولم يستجب أنوبيس
لقوله ، وأعطاه قنينة وطلب منه أن يمشك بها فى حرص ،
فاحتار حابى من موقفه فهو لا يعلم ، إن كان يهزأ به أو أنه جن
أو أنه نبي يعلم الغيب فيخاطبه متحمسا وراجيا أن يترك
الأفاعى ويشغل بما يحدث لمصر فالوطن ملدوغ وهو أولى
بطبه ، ويرد عليه بكلمات تحوى غضبه فهو يتساءل أين
الفتيان وأين الفرسان ؟ لقد تركوا أنطونيو فى ساعة ماكان
يجب أن يترك ولم يتفقوا على موقف موحد ، ثم يجيء إليه بعد
أن مضى أوان الرأى .

أنوبيس :

أبعد أن حل على النيل وواديه القضا

ولم يجد من شبيهه أو من شبابه فدا
 أتيت تدعوني كما تدعو العجايز السما
 الرأى ليس نافعا إذا أوانه مضى
 ص (٦٢)

لقد كان الكاهن مهموما يعرف أنه عاجز عن الفعل ، يظهر الهدوء والسكينة ، ولكن حين تحضر إليه كليوباترا وتطلب منه أن يكون حليفها بعد أن تركها كل حليف فهي تخشى من الحوادث فيهدوها ملقباً إياها لباة النيل ، وتؤكد له كليوباترا أنها لاتخاف العزل ولا الموت ، ولكنها تخاف أن يوطأ بالمناسم تاج مصر بأخذها سبية الى روما .
 كليوباترا :

أبى خفت الحوادث
 أنوبيس : لاتراعى
 لباة النيل ليس تخاف شيئاً
 كليوباترا :

أبى لا العزل خفت ولا المنايا ولكن أن يسيروا بى سبيا
 أيوطاً بالمناسم تاج مصر وثمت شعرة فى سفرتيا
 ص (٦٠)

وهنا يكون أنوبيس قد اتخذ قراره فيوحى إليها بالانتحار بسم أفعى حتى لاتهان ملكة مصر ويتفق معها أن تحمل إليها الأفاعى ساعة الحاجة إليها إذا بات فى خطر تاج مصر .
 أنوبيس :

يمينا بإيزيس أحملهن إليك ولو فى سلال الخضر
(٦٦)

إذا بات فى خطر تاج مصر سبقت إليك بهن الخطر
وفى أنوبيس بيمينه فيرسل إليها سلة ملأى بالأفاعى
يحملها حابى .

وتنتحر كليوباترا كما تنتحر وصيفتها هيلانة فيأتى أنوبيس
ليطلب من حابى حق النجاة الذى اعطاه إياه من قبل فيسكبه
فى قم الفتاة لتصحو من السم . ويقف بعدها أنوبيس وقد
ملأه الأسى على كليوباترا :

بنتى رجوتك للضحية والفدا
فوجدت عندك فوق ما أنا راجى
إن تصبحى جسدا فنفسك حرة
وعلاك سالمة وعرضك ناجى
سيقول بعدك كل جيل منصف

ذهبت ولكن فى سبيل التاج
(ص ٩٥)

ومع أن الكاهن الأكبر يعيش حالة من الأسى العميق ، فإنه
يملك اليقين ، فكان فى المسرحية أكثر الناس حبا لمصر
واكثرهم يقينا بمستقبلها ، وهو يختم المسرحية - بعد خروج
اكتافايوس وحاشيته وقد رُفَّ بالتحايا له من الابواق والحناجر
خارج القصر - ليعلن أنوبيس أنهم مهما هتفوا أو غنوا أو
ضموا وادعوا فى البلاد العز والقهر فانهم لم يتركوا مصر :

أكثرى أيها الذئاب عواء

وادعى فى البلاد عزا وقهرا

١

اسدى واهتفى وغنى وضجى

واسبحى فى الدماء نابا وظفرا

لا وايزيس ماتملكنت إلا

واديا من ضياغم القاب قفرا

قسما مافتحتم مصر ولكن

قد فتحتم بها لرومة قبرا

(ص ١٠٠)

وكما عبرت المسرحية فى شخص انوبيس عن حب مصر
فقد عبرت ايضا عن هذا الحب فى كل من شخصية حابى
وديون ، وكليوباترا نفسها . لقد كان حابى يستاء من جو
الخداع الذى تعيشه مصر حتى إن الحكام يوهمون الشعب
بانتصار كاذب ، ويؤلمه أن يتحول الشعب الى ببغاء عقله فى
أذنيه . ويجد حابى استجابة من ديون الذى يتألم لأن شعبه
يهتف لمن أحال عرشهم فراشا للغرام ويستهزئ بهم
وبتاريخهم :

ديون :

حابى ، سمعت كما سمعت وراعنى

أن الرمية تحتفى بالرامى

هتفوا لمن شرب الطلا فى تاجهم

وأحال عرشهم فراش غرام

ومشى على تاريخهم مستهزئا

ولو استطاع مشى على الأهرام
(ص ٨)

ويظهر من المسرحية أن حابى وديون عضوان فى جماعة
سرية لتحرير مصر ، ويحاول حابى أن يضم زينون أمين
مكتبة الاسكندرية لهما . وكان واضحا أنه يحب كليوباترا
ويحرك حماسه بالحديث عما يحدث لمصر :

حابى :

.....

أترضى أن يكون سرير مصر قوائمه الدعارة
والبغاء ؟
أتهدم أمة لتشييد فردا على أنقاضها ؟ بنس
البناء ؟

ولقد ركزت المسرحية على كليوباترا فحولتها إلى ملكة
وطنية تمثل مصر وعرشها . وهى تبرر انسحابها من معركة
اكتيوم بأنه من أجل مصر . لقد تركت أنطونيو يواجه مصيره
أمام أوكتافيو متصورة أنها بذلك تضعفهما ، فتكون الفرصة
مواتية لها للسيطرة على البحر .

كليوباترا :

.....

علم الله قد خذلت حبيبي
وأبا صبيتي وعونى وذخري
والذى ضيع العروش وضحي

فى سبيلى بألف قطر وقطر

موقف يعجب العلا كنت فيه

بنت مصر وكنت ملكة مصر

(ص ١٩)

وحين أحست أنه يمكن أن تؤسر لم تفكر فى نفسها وإنما
فكرت فى مصر فهى رمزها ، وتخشى أن تفضح مصر
وسلطانها :

يريد ليعرضنى فى غد على شعب روما كأنى سلب
ويفضح مصر وسلطانها وتاج العصور وعرش الحقب

(ص ٧٧)

ويحاول النص المسرحى أن يقنع الجمهور المتلقى بأن
وطن كليوباترا يدفعها للانتحار ، وأنها تموت من أجل عرش
مصر وتبذل دونه حياتها وعرش جمالها .

يطالبنى به وطن عزيز وأباء ودائعهم غوالى

(ص ٩٢)

أموت كما حييت لأرض مصر وأبذل دونه عرش الجمال

(ص ٩٢)

وتمس مسرحية "على بك الكبير" الحس الوطنى ولكن دون
أن تكون وراءه خلفية تقنع به . فقد يقتنع المتلقى بالأسباب
التي تذكرها كليوباترا عن وطنيتها وذلك للحشد الذى ضمته
المسرحية لمحاولة وضع كليوباترا موضع المدافعة عن
مصر ، أما فى مسرحية "على بك" فلم يكن فى إطارها حشد

للحس الوطنى ، إذ كانت معالم الظلم تغلف إطار الحدث وحركة الشخصيات . فتصبح الصفات التى تخلع على مصر محرد صفات فارغة من محتواها ، كأن يذكر على بك لآمال أن كل مافى بيته هو من صنع البلد ، فليس هناك من يعلو على الصانع المصرى ، فترد عليه بأن الفن بمصر قد بلغ الكمال ولاينتهى الحوار عند هذا الحد ، وانما يدخله تشويش عليه إذ يستمر على بك فى قوله بأنه يرى القوقاز أعلى بدا وينفى أن يكون هناك من له قدرة على صنع الجمال مثلهم . وترك هذه الابيات تسير منفصلة عن موضوعها ربما يكون للتأثير على المتلقى للنص فهى استدعاءات تعجب جمهور المشاهدين ، وقد تعود كتاب المسرح أن يقحموها فى النصوص المسرحية استجلابا للتصفيق . ويرد إلى هذا أيضا المنولوج الذى تحدث به على بك الكبير وهو يقاوم نفسه من أن تتقبل عدة روسيا ، وينتهى الصراع بذكره لمصر التى يعدها مهده وإن لم يولد بها ، فلقد رعته فى الصبا وأحلت به الشباب مراتب القواد . (ص ٧٥ - ٧٦)

وتقدم المسرحية نشيدا عن مصر موضوعا بالتأكيد لإرضاء جمهور النظارة ، فجماعة من جند أبى الذهب يتغنون ، وتذكر تعليمات المؤلف أن النظارة يغنون النشيد مع الجنود عن مصر وجندها . ومع أنه لا مكان لهذا النشيد فى هذا النص المسرحى إلا أن وضعه يمثل خبرة بطبيعة الجمهور واقتران النص بفرجتهم وبما يريد لواقعهم لا لواقع المسرحية ..

ياعسكر النيل بالسلامة ياعسكر النيل بالسلامة
 وظفرت بالنصر كل حين وفى يوم سلم وفى قتال
 وفى رحيل وفى إقامة فما شهدت القتال إلا
 رفعت للضفتين هامة أبليتمو قادة وجندا
 بورك فى الجند والزعامة قد شيد الله مجد مصر
 والجيش من مجدها الدعامة
 (ص ٨٩ - ٩٠)

وإذا كان الوطن قد نال حظا وافرا من الوظيفة فى مسرح
 شوقى فإن الحس القومى قد بذرت بذرتة ، وإن لم تكن طاغية
 طغيان الحس الوطنى . فقد ذكرت المسرحية وصف المسلم
 العربى بالكرم فى حديث على بك لقائد الاسطول الروسى
 يصف له مقامه فى الشام عند أميرها ضاهر العمر .

أنا فى دار مسلم عربى مانع الجار مكرم الضيفان
 (ص ٦٠)

ويتحدث ضاهر عن العرب ووحدتهم حين يسأله محمد بك
 أبو الذهب عن أصله إن كان فلسطينيا أم لبنانيا أم شاميا
 فيرد عليه بأن هناك أصلا واحداً يجمع كل هذه الأقاليم وهو
 أنهم عرب :

كل هذا هناك مولاي أصل واحد يجمع الرجال
 وفصل

عرب كلنا ومنطقنا الفصحى وأباؤنا نزار وذهل
 (ص ٩١)

‘ وإذا كان الحس القومى باهتا فى مسرحية على بك الكبير فإنه كان واضحا بشكل أعمق فى مسرحية عنتره وكان جزءا من بنية الحدث ، محددا لعالم شخصية عنتره . فقد كشفت المسرحية عن تفرق العرب وصراهم واقتحام الفرس لعالمهم وقد حددت عبلة مشكلة العرب فهم يذهبون إلى كسرى لينالوا عطاءه ويجعل منهم حكاما يحكمون باسمه ، إنهم يقفون أذلاء على باب كسرى . لا يجمعهم جامع تفترق بهم السبل فنصفهم قطاع طريق ونصفهم فى البيد فوضى بلا راع لا دولة لهم . منهم الأمراء الذين قد يرتدون ثياب الأعاجم .

(ص ٥٩ - ٦٠)

وترفع عبلة صوتها طاعنة فى الاكاسرة لاعنة المناذرة ، وحين يسألها واحد ممن حولها عما ترمى بقولها ، ترفع صوتها بجملة شعرية واضحة بأنها ترمى لتحرير العرب من الفرس والروم . وتساءل إن كان هناك بطل يلتف حوله العرب التقاف بنى اسرائيل حول رسلهم ، يفك الرق عن الأعناق كما فك موسى رقابهم من قبل وهنا يرفع شخص صوته أنه وجدته وتتجه الأبصار إليه متسائلة ، فتفصح عبلة عن اسم عنتره ويبدأ الخلاف حوله فهو فى نظر البعض مجرد عبد ويذكر ضرغام وهو منافس لعنتره فى الحصول على عبلة حين يطلب منه والد عبلة أن يقتل عنتره ، فيرفض أن يسأله ان كان يحسد عنتره فيذكر ذلك ويذكر أنه يراه البطل الذى يسعى لتأليف قومه .

أحسد من يرجى لتأليف قومه

إذا افتרכת تحت الملوك القبائل
(ص ٧٦) .

وتعود عبلة فى الفصل الاخير من المسرحية مخاطبة
المناذرة الذين جاءوا ليحاربوا عننرة تحت لواء الفرس بأنهم
أبناء جنس واحد وعليهم أن يتوقفوا عن القتال فلا يقاتل أخ
أخاه وهم من لحم ودم أبناء العرب حرمة النسب ، وتستنكر أن
يكونوا تحت حكم كسرى :

قبيلة تحت حكم كسرى وقيصر الروم دان أخرى
أصبحتمو للغريب جسرا يركبه كلما أغارا
(ص ٨٩)

لم يتطور الحديث عن القومية فى مسرحيات شوقي بأكثر
من ذلك اللمس السريع لها .

ولقد امتلأت مسرحية قمبيز بهذه الرؤية التى تنقد واقع
مصر وقد سادها الفساد وهى فى مواجهة عدو قوى يحتاج
إلى أن تكون مدعمة بأخلاقها . فبينما فرعون مصر غارق فى
ملذاته يسود قمبيز وقد عبر رجال من وفد فارس عن هذه
المفارقة فشرق البلاد ضيعة قمبيز بينما غرب البلاد حقل
الفرعون فهو لا يعدو أن يكون سائسا لحمار وبغل . إن ذهب
الأرض ملك لهم يغرقونه فى الطقوس . ويغضب أحامس وهو
مصرى صميم مما يحدث فى القصر فقد طغى عليه اليونان
وأصبحوا عظماء وهم الذين يتملقون الأعاجم .
أحامس

تأمل القصر منا وانظره أرضا وسما
انظر ترى الاغريق فيه هم لفيف العظما
انظر تجدهم كلهم حيمقون العجما

وإذا كانت الوظيفة القومية قد حملت فى مسرحيات شوقى
فإن الوظيفة الأخلاقية قد لعبت دورا كبيرا فى جميع
مسرحياته دون استثناء . فإنها متسعة الجوانب ، ممتدة من
الأصول الأولى لشعر شوقى ورؤيته للحياة وهو فى ذلك مثله
مثل جميع شعراء عصر الاحياء فلا إحياء لمجتمع دون أن
يعود اليه تماسكه الاخلاقى ولقد رأى شوقى فى الشعر إنجيلا
إذا ما أحسن استخدامه لنشر المكارم وستر العورات .

والشعر إنجيل إذا استعملته فى نشر مكرمة وستر عوار(٢٤)
وهو يرى أن الأمم لم تعرف الحق إلا بهدى الشعر .
لم تسر أمة إلى الحق إلا بهدى الشعر أو خطى
شيطانه(٢٥)

وقد جسم شوقى موقفه الأخلاقى ودوره فى الأمة ، فبنية
المجتمع فى أمة ما وقوامه قائم على الاخلاق فإذا هديت إلى
الاخلاق الحميدة فإن المجتمع كله يسير إلى زوال وقد وضع
ذلك فى قوله :

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت

فإن همو ذهبت أخلاقهم ذهبوا

وقد كرر ذلك فى مسرحية على بك الكبير بأن كل صلاح

وفساد فى الأمة مرده إلى الأخلاق ، فإذا فسدت الأخلاق
فسد كل شىء فيها يذكر ذلك على لسان على بك الكبير وقد
ضاق بالفساد فى دولة المماليك :

إذا فسد الخلق فى أمة فقل كل شىء لهم قد فسد
(ص ١٠٧)

وماكان يمكن أن يتغير شوقى فى مسرحياته فقد كان
للأخلاق جانب كبير فيها . تشكل فى بناء العمل المسرحى
سواء فى الحدث أو بعض مواقف الشخصية ، فمسرحيتنا
« البخيلة » و « الست هدى » بنيتا على الموقف الأخلاقى وهو
هنا متسع ليشمل المشكلات الاجتماعية التى يراها لاتخرج
عن الاطار الأخلاقى . فالوظيفة الاجتماعية هنا ليست منفصلة
عن الرؤية الأخلاقية إذ أن البنية الاجتماعية قائمة فى هذه
المسرحيات على الرؤية الأخلاقية .

تبنى مسرحية البخيلة على التنفير من البخل على أنه رذيلة
أخلاقية ، فالمسرحية تكاد تكون هجائية للبخل ويتحرك
الحدث فيها مبنيا على بخل نظيفة جدة جمال وسيدة حسنى .
فالجدة تحرم نفسها من متع الحياة لتترك فى النهاية كل مالها
لحسنى وبالتالي لحفيدتها ، فمال الكنزى يترك للغير ليكون له
متعة وتظهر الشخصيات من شدة بخلها متفردة فالدكتور
البخيل يظهر بصورة سيئة وكذلك الجدة . ويدفع البخل لبعض
المساوىء الاجتماعية التى تمثل فى الدرجة الاولى سوءات
أخلاقية فيظهر النفاق متمثلا فى عزيز وأسرته التى تطمع فى
مال جدة جمال فتقبل الأسرة أن تصهر له وحين تموت الجدة

ويتضح لها أن الجدة لم تترك له إرثا ترفض الأسرة نسبه .

ويمتد النفاق الاجتماعى الواضح فى هذه المسرحية إلى مسرحية الست هدى . لياخذ الطمع دورا بارزا فى أحداثها فالسيدة العجوز هدى تتزوج تسعة من الرجال كلهم طامع فيها ويظهر التاسع بشكل منفرد مقزز محام يتزوجها لمالها ، والسيدة الحريصة لاتعطى إلا بقدر ماتأخذ وهى لاتعطى الكثير - وحين تموت تكون على عصمة زوجها الحادى عشر الذى تعاقبه الست هدى عقابا صارما . لقد كان فرحا لوفاتها متصورا أنها قد تركت ثروتها له ، إلا أن خيبة الأمل تصيبه حين يعلم أنها لم تترك شيئا له ليكون عقابه على طمعه عقابا شديدا .

لقد هاجمت مسرحيات شوقى النفاق بشدة . هاجمت نظام الحكم الذى يكذب على الجمهور ، ويحول النصر إلى هزيمة وفى مسرحية كليوباترا يتعجب حابى مما يحدث للشعب ، وهو يهتف بالانتصار لنظام حقق له الهزيمة :

حابى :

اسمع الشعب (ديون)	كيف يوحون إليه
ملا الجوهتا	بحياتى قاتليه
أثر البهتان فيه	وانطلى الزور عليه
يا له من بيبغاء	عقله فى أذنيه
	(ص ٧ ، ٨)

وإذا كان الشعب يلام فالقيادة أيضا تلام حين تتفرق

ولا تكون على رأى واحد ، وكمبيوترا تلقى بهذه العبارة فى تكوين حكمى من تكوينات الشعر العربى حتى وإن كانت العبارة خارجة عن السياق فإنها تحمل رأيا فى هذا الصدد .

وإذا فرق الرعاة اختلاف علموا هارب الذئب التجرى
(ص ١٨)

ولقد أعرب أحد الفرس عن رأيه فى ملك مصر وهو لم ير من الجنود المحاربين سوى هؤلاء المرتزقة من جنود القصور وضباطها يختالون فى ثيابهم الجديدة ويروحون فى الخوذ اللامعات ، فهذا الملك ضعيف بلا دعائم فقد خلا من المدافعين ونامت عيونهم ، أما أولئك الجنود فهم طواويس لا يحمون الديار فلاهم فى العديد ولا فى العدد .
الأول :

إذن هو ملك بلا حائط رقيق الحواشى ضعيف العمدة
خلا الوكر من صرخات العقاب
ونامت عن الغاب عين الأسد
أولئك لا فى حماة الديار ولا فى العديد ولا فى العدد
طواويس فى عرصات القصور تروق تهاويلها من شهد
(ص ١٩)

وقد حددت المسرحية أسباب هزيمة مصر أمام كسرى فلم يكن سوى اعتمادهم على غيرهم من المرتزقة اليونان والعبيد وقد ذكر ميجا أحد هؤلاء القواد وصاحب أخبار الفرس أن النعيم قتل حمية الفتيان وأصبح الجيش قليل الفرسان ، وهم كقطيع تختلف جلودهم ، حشر اليونان فى رأيته وتراغى الزنج

واندس العبيد أمسى كل من لم يجد سببا فى الرزق يندس فى جيش مصر .

ميجا :
حشر اليونان فى رايته
وتراغى الزنج واندس العبيد
وغدا كل طريد لم يجد
سبب الرزق أتى الجيش يصيد
(ص ٨٧)

وإذا كانت الحالة قد ساءت فى مصر فى مسرحية قمبيز ، فإنها لم تكن بأحسن حالا فى مسرحية على بك الكبير فقد بلغ الظلم مداه . يحكم مصر الممالك ، يجد العبد فى أرض مصر مكانا للحكم ، بينما الأهالى غارقون فى الضرائب والظلم المفروض عليهم . لا علاقة لهم بما يحدث فى مصر ، عاش حاكم أومات ، هزمت مصر أو انتصرت . وتتعدد صور الظلم والطغيان فى المسرحية . تصف امرأة دخلت على أمال زوجة على بك الكبير ، وقد قطعت أذناها ، تشكو ماحدث لها ، فقد دخل الجنود دارها وأزالوا العفاف وسرقوها وقطعوا أذنها طمعا فى حلقها ، وتحكى المرأة قصتها للأميرة :

المرأة :

جنود وراء كبير لهم
أتوا دارنا فمضى نصفهم
من الدين قد جردوا والخلق
أزال العفاف ونصف سرق
ومال على أذننى بعضهم
بسكينة طمعا فى الحلق
(ص ٢٨)

ثم تدخل فتاة على الأميرة أمال وهى تصرخ بأن الجنود

يحاولون ذبح إخوتها وحين تسأل الأميرة عن الأسباب تخبرها
فتاة أنه ليس هناك من سبب للقتل ، فترفض آمال ماتقول ،
فالنفس لا تقتل سدى فتذكر لها المرأة أن هذا صحيح إلا فى
مصر :

آمال : ويح لهم ماذا جنوا ؟
الفتاة - لاشيء

آمال : لا ، لابد من داع دعا

النفس يا اخت لا تقتل سدى صدقت يا أميرتى إلا هنا
لا ينزل الرأس بمصر جسدا إلا نزول المرء فى بيت الكرى

وصحيح أن الفتاة تعترف بأنهم سرقوا جحشا ولكن ذلك
لا يبرر القتل ، فالشعب المصرى فى هذه اللحظات لم يعد له
دور ، يميل عن شخص إلى آخر وقد نصب الترك محمد بك
أبو الذهب حاكما يتصيدون به الوطن . وقد صور الحالة السيئة
خادم من خدام أبى الذهب لزميله ، فتلك الأيام أيام جهل
وبلاء وجنون وفوضى ، يتحارب فيها الممالك ، فيهون عزيز
ماكان ليهون ، وأصبح الحاكم شريكا للشعب فى كل مايكد
فيه ، فيوافقه زميله ذاكرة الضرائب المتزايدة على
المصريين ، على الحمار والبردعة ، وعلى اللجام والوتد :

الآخر :

أحماه بلا عدد	ياشيخ هذا بلد
ومن مكوس وفرد	من سلف وكلف
لا يعلمون من ولد	وتلد القردة ما

على الحمار فردة	وفردة على الورد
وفردة على اللجام	وهو حبل من مسد
وفردة على برادع	الحصير واللبد

(ص ٨١)

لقد حدد ضاهر العمر الأزمة في مصر ، فالقدر شيمة الممالك من قديم الزمن (ص ٩٢) وقد اتفق معه على بك نفسه في هذا ، فهو يرى أنه لهذا كان بناؤهم واهى الأساس وسلطانهم مضمحل العمد (ص ١٠٧)

لقد كانت مسرحيات شوقي تنقد الواقع الاجتماعي لمصر ، وهو يجعل من اضمحلال الأخلاق سبباً للمأسى التي أصابها وإن ضمت مسرحياته مواقف جزئية مشرقة لتخفف على جمهور المشاهدين حدة النقد وتنزع عنهم الكآبة . فالإضافة التي أضيفت للنص للتخفيف من حدة النقد هي إضافة موجهة بغرض العرض . ولقد قدم شوقي صورة مشرقة ضمنها مسرحية قمبيز على لسان زفيروس الفارسي الذي تناول حالة مصر ، إنه أعجب بنضارة المصريين فهم شعب انفرد بخطه ونظام في الحياة عن كل الشعوب وقد سمت صناعاتهم . وانتقل زفيروس يصور أخلاقهم بأنه ليس لها مثيل من الفضل والرشاد فإن احترامهم للشيوخ فيه قدر من القداسة :

ولامثل أخلاقهم مبلغاً من الفضل أو من خلال الرشد
إذا مر يافعهم في الطريق بشيخ تنحى له أو سجد
(ص ١٨)

وقد لمس شوقى وضع المرأة والظلم الواقع عليها وبنى مسرحية « مجنون ليلى » على هذا الظلم . فليلى تحب ولكنها لا تستطيع أن تختار ، فهي مقيدة بقيود المجتمع الأخلاقية ، وحين جاء ابن عوف خاطبا لها من قبل قيس ترفض ليلى قيسا ، لأن الموقف الآن لم يعد موقف اختيار ، ولكنه موقف مواجهة مع أخلاق الجماعة . فليلى ترى أن قبولها خطبتها لقيس هو إزالة لحجابها وأن يظن بها الظنون فتجلب لوالدها العار ، فيمشى يفض جبينه ويعجز عن النظر فى وجوه الشيوخ . إن هذا وحده كفيل بقتلها :

ليلى :

ولكن أترضى حجابى يزال وتمشى الظنون على سدله
ويمشى أبى فيفض الجبين وينظر فى الأرض فى ذله
يدارى لأجلى فضول الشيوخ ويقتلنى الغم من أجله

وتقبل ليلى بعد ذلك الزواج بورد الثقفى وتذهب إلى دياره ، فيأتيها قيس ، ويتبين بوضوح أنها تعرف سر مأساتها ومأساته ، إنها العادة والوهم هما السكINAN اللذان طعنهما ، مما أداها إلى أن تتزوج من غريب يكبرها ويصغر عن علمها ولايتفق ذوقه وذوقها . فيتحول بيت الزوجية إلى سجن وهى مظلومة فيه ، ويزداد إحساسها بمرارة الحياة فى بيت زوجها فتصوره قبرا يحوى جارين ميتتين على الرغم منهما (ص ٩٥) وحين يطلب منها قيس أن تذهب معه ترفض ليلى فهى مازالت زوجة ، إن أخلاقها تمنعها من ذلك ، فلا بد من حماية الزوج وعرضه . وتحدد مشكلتها ، فهى امرأة إذا جار

عليها الزمان لاتملك إلا أن تشكو بلواها إلى الله . وهي
بوضوح هنا تحدد العجز الكامل للمرأة عن الفعل الحرفليس
أمامها إلا الاستسلام للعادة والتقاليد الأخلاقية للواقع الذي
تعيش فيه :

قيس : إذن تحاببتما

ليلي :

بل أنت تظلمني فما أحب سواك القلب إنسانا
ولست بارحة من داره أبدا حتى يسرحني فضلا وإحسانا
نحن الحرائر إن مال الزمان بنا
لم نشك إلا إلى الرحمن بلوانا
(ص ٩٧ - ٩٨)

وإذا كان موقف ليلي في المسرحية موضوعا في إطار قديم
فهو ممثل لواقع معاصر للحظة تقديم المسرحية ، وقد عاد إليه
شوقي في مسرحية « الست هدى » وهو يذكره ذكرا عابرا في
لقطة مسرحية يقصد بها تلوين النص للتأثير في النظارة بتغير
إيقاع الحدث تغيرا هادئا لا ليغيّره وإنما ليعود إليه ، وقد
أعطى التأثير المطلوب ليحقق الرسالة مما يراد قوله . فالفتاة
إقبال إحدى جارات الست هدى تبلغها أن أسماء مخطوبة
فتسأل عن الخطيب فتعرف أنه عمدة فتحذر أسماء من الزواج
بالعمدة فقد جربته هدى ، فتطلب منها أن ترفضه ، فترد عليها
الفتاة بأن والدها صعب ولا تجرؤ على محادثته في هذا الأمر .
وتعلن الست هدى أنها ستحدث والدها في موضوع فسخ

خطبتها من العمدة . وبعد ذلك تتجه الست هدى إلى الفتاة بهية وتسالها عن خطيبها ، فتعرفها أنه ضابط فى الجيش ، فتستحسن اختيارها لكن الفتاة تقول لها إنها لم تختار ، فوالدها قد اختار لها ، وتوضح الفتاة رأيها بأن البنات فى مصر يخطبن دون أن يستشرن فى أمر الزواج فهن يبعن ويشترين لمن يدفع :

الست هدى : أحسنت تخيرت الرجل .
بهية :

ما اخترت ياعمى ولكن	أبى وأمى تخيرا لى !
بنات مصر يخطبن لكن	لايتناقشن فى الرجال !
نباع ياعمى ونشرى	مانحن إلا عروض مال

(ص ٢٣)

لقد حقق شوقى الوظيفة الأخلاقية . ولم يكن فى ذلك فريدا فهي وظيفة عرفها الشعر منذ بدايته الأولى مرتبطا بالأسطورة ، وعرفها وهو ينسلخ عن الأسطورة ليصبح دنيويا . وتصارع الشعر فى أن يكون ذا رسالة أخلاقية أو لا يكون بمعنى أن ينعزل عن الأخلاق ، وانتهى إلى أن نجد فى شعر الشاعر الواحد الموقفين : الرسالة الأخلاقية والرسالة الفنية التى يتجاوز بها الموقف الأخلاقى . وفى العصر الحديث مع بداية حركة الاحياء عادت الأخلاق لتكون وظيفة من أهم وظائف الشعر . وقد كان شوقى مجسدا لها فى الكثير من شعره وجعلها فى مسرحه التزاما يتوخاه لا يخرج عنه حتى

وإن خرج عنه فى بعض شعره الغنائى . لقد كان شوقى يمثل
البداية التى فتحت الطريق للشعر العربى نحو عالم المسرح
ليكون بذلك مؤصلا له . ويكثر بعد ذلك التابعون .

التبعية أو الانتكاسة

لم يكد شوقى يؤصل المسرح الشعرى فى المجتمع
العربى حتى أخذ كثير من الشعراء فى أرجاء الوطن العربى
يقلدونه ، فى البحرين وسوريا والعراق ولبنان ، هذا بالإضافة
إلى مصر ، فقد أخذ أكثر من شاعر يكتب مسرحيات شعرية
مترسما خطى شوقى ، منهم أحمد زكى أبو شادى وعزيز
أبازة ومحمد طاهر الجبلاوى ومحمود غنيم وعلى عبدالعظيم .
والظاهرة اللافتة للنظر فى كل هذه الأعمال أنها لم تتقدم
خطوة على أعمال شوقى ، بل تأخرت خطوات ، فهى تابعة
لمسرح شوقى ، وتمثل انتكاسة لحركة المسرح الشعرى .
وليس ذلك غريبا ، فجميع هؤلاء الشعراء اعتمدوا فى كتابتهم
المسرحية على مقدرتهم الشعرية دون أن تكون لهم قدرة
شوقى . فضم ذلك الى رصيدهم الشعرى ليأخذ العمل
المسرحى حجمه الحقيقى مساويا لحجم قدرة الشاعر
الشعرية ، ومن هنا أسدلت ستر النسيان على معظم هذه
المسرحيات ، وضاع الكثير منها . ومابقى منها أصبح ذكرى
لهذه التبعية .

ولعل مسرحيات عزيز أبازة هى المسرحيات الوحيدة التى

تعيش بيننا . وهذه المسرحيات تمثل مرحلة الانتكاسة الحقيقية للشعر المسرحي لتؤكد شيئا مهما ، وهو ان الشعر المسرحي مرتبط بقدرة الشاعر لاينفصل عنها ، والمعروف أن عزيز أباطة شاعر بلا دور شعري ، فمكانة شعره لا ترتقى ليصبح صاحب دور في الحركة الشعرية . فشعره يختلط فيه التقليد بالحس الرومانسي ليس فيه رؤى تجديدية لا في البناء أو الصياغة أو الحس الموسيقي . فهو إذن شاعر لا يعرف بشعره وإنما يعرف بمسرحه الشعري ، كتب عشر مسرحيات هي « قيس ولبنى » و « العباسة » و « الناصر » و « شجرة الدر » و « غروب الأندلس » و « شهریار » (بالاشتراك مع عبدالله البشير) و « أوراق الخريف » و « قافلة النور » و « قيصر » و « زهرة » .

ولقد وجدت هذه المسرحيات حقاًوة من كثير من أدباء مصر ونقادها ، فلقد كتب له العقاد مقدمة مسرحيته « قيس ولبنى » ومحمد حسين هيكل مقدمة مسرحية « العباسة » وأحمد حسن الزيات مقدمة لمسرحية « الناصر » وطه حسين مقدمة مسرحية « غروب الأندلس » وجميعهم قاموا بتقريب العمل الذي قدموا له ، ولعل احتفاء العقاد هو اللافت للنظر فهو - الذي هاجم شوقي وهاجم مسرحيته « قمبيز » - يتحدث عن مسرحية « قيس ولبنى » بأنها : « نموذج من نماذج الجزالة والعذوبة وصحة التركيب في الشعر العربي على اختلاف أغراضه وأوزانه » (٢٥) . العقاد يكيل بمكيالين فهو

يهاجم شاعرا أصيلا فى عمل أصيل ويمدح شاعرا تابعا فى عمل تابع . على أية حال فإنه يمكن أن نستشف من هذه المقدمات الحفاوة التى استقبلت بها أعمال عزيز أباطة فى دائرة الارستقراطية الثقافية فى مصر غير أنه فى المقابل لم يحفل عزيز أباطة من الدارسين بمثل هذه الحفاوة أو بما يشبه الحفاوة التى وجدها مسرح شوقى . ولعل أهم دراسة كتبت عنه هى دراسة عبدالمحسن عاطف سلام^(١) التى درست ثمانى من مسرحياته ، ويرجع ذلك إلى أنها كتبت قبل أن يؤلف عزيز أباطة بمسرحيتين الأخيرتين .

ويجدر بنا أن نسأل سؤالا مهما : ماهى الإضافة التى أضافها مسرح عزيز أباطة إلى المسرح الشعرى ؟ وهذا سيردنا إلى نصوص مسرحه .

لقد حاول عزيز أباطة أن يترسم خطى مسرح شوقى تابعا له ، فحاول أن يقدم التراجيديا والمسرحية العصرية . ولكن غلبت الحكاية على بنية الحدث نفسه . ففى مسرحياته محاولة لمسرحة حكاية قيس ولبنى كما أخذها من كتاب « الأغاني » إذ اختلط الغناء بالسرد بالقص فيها .

فى داخل دائرة الغناء قدمت المسرحية « قيس ولبنى » قصائد كاملة من الشعر الغنائى بالحس التقليدى القديم ، فقيس يقف مع أبيه وبعض الشخصيات فى أرض بنى كعب أهل لبنى ليتغنى بديارها :

ياديار الحبيب راوحك القطر وغاداك ياديار الحبيب
(ص ٢٦)

وتتردد القصائد الغنائية فى هذا النص فهو قد اعتمد على شخصيات غنائية فى المسرحية ، فلم يستطع أن يحولها إلى المجرى المسرحى ، ويتناول فى « العباسة » مأساة البرامكة وقصة العباسة أخت الرشيد مع جعفر البرمكى ولا تتغير الغنائية فى هذه المسرحية . والشعر الغنائى لا يوصل الحدث ولكنه يكشف عن العواطف دون أن يمد حركة المسرحية . وفى موقف يتحدث فيه الرشيد عن مشاعر الشعب الصادقة فيرد عليه جعفر بمدحة غنائية :

سلمت له أمين الله ترعاه وتحميه
وتدنى من أمانيه وتعلى من مراقيه
يلوذ بكهفك الأعلى فتعدود عواديه
سهرت ونام ملء العين قاصيه ودانيه
إذا ما كنت راعيه فإن الله راعيه (ص ٢٠٦)

والعباسة . وهى الشخصية المهمة فى المسرحية يكون معظم حوارها غنائيا ، ففى قصرها تحدث جعفرا متمنية أن تكون جارية ومعبرة عن أحاسيس الحب له :

وددت لو كنت فى بغداد جارية
فى بيت صالحة من أهل بغداد

والفرق بين الغناء فى هذه المسرحية والغناء فى مسرحية « العباسة » هو فى تغير التكوين الشعرى . لقد كان فى الأولى جزلا قويا ، بينما كان فى الثانية ناعما رقيقا ، وكأن قدرة الشاعر وأداته قد تغيرتا ، وإن كانت القوافى فيها تصدر

متعبة ولاتنطلق فى سلاسة ففى بعضها قدر من التكلف ،
ويتكرر هذا التكلف ، ففى مقطوعة غنائية تلقىها « وفاء » فى
قصر الزهراء تبدو القوافى الثلاث الأولى متكلفة مصنوعة :

أحب الزهر فى الروض	على أغصانه الملد
ولا أهواه مجنيا	ذليل الطرف والخد
وكم أرشى له إن رف	فى أنية الورد
فإن الأسر ممقوت	ولو فى جنة الخلد

ويتغير الحس الشعري الغنائى تماما فى مسرحية « شجرة
الدر » فهى أقرب إلى حس الشعراء الرومانسيين ، فاللغة
رقيقة سهلة منطلقة مع الإيقاع الشعري ، ويتناسق بناء البيت
مع قافيته ، ويكثر كذلك استخدام الأوزان المجزئة فى
النص :

فهيام إحدى شخصيات المسرحية تأخذ عمها وتتجهان
إلى شرفة مطلة على النيل :

هيام :

هذه المنصورة البيضاء فاستجلى حلاها
جنة الله التى بالحسن والسحر سقاها
والتي وشع بالركة والدل نساها
كل منصورية الفتنة قد رف صباها
حلوة المحضر لا يصبر عنها من يراها
ذاقت الوجد من المهد وذابت فى هواها
يفتلى فى صدرها الشوق فتندى شفتاها

(ص ٥٠٦)

وتعود لغة الغناء إلى التوعر والبناء التقليدي وكثرة الأوزان التامة ، أى أنها نكسة فى دائرة الابداع المسرحى للشاعر فى مسرحية « غروب الأندلس » وتبقى بعض الأصداء الرومانسية واضحة فى النص ، وكأنها خارجة من إهاب شاعر مختلف يظهر ذلك عندما تأخذ العواطف حركتها فى النص ، فيحى يخاطب بثينة :

ياشعاع السماء ينهل غيدان شفيفا على الغدير طروبا
ولاتستمر طويلا عذوبة الشعر ، فحين ترد عليه بثينة تقول له :
كان قلبى ينماع فى لحنه العذب
وكادت حشاشتى أن تذوبا
(ص ٦٨٤)

ويذكر فى مسرحية « شهریار » أن عبدالله البشير عاونه فى إعدادها ، ولانعرف معنى للفظلة المعاونة : أهى فى بناء النص دراميا ؟ أم فى شعرها المسرحى ؟ أم أن ذلك تم بالتعاون بينهما ؟

وعلى أية حال فإن هذه المسرحية أقل المسرحيات اعتمادا على الغناء بعكس مسرحية قافلة النور التى كثر فيها الشعر الغنائى . وحين نقف وقفة مع مسرحية « قيصر » فإننا نجد الغناء فيها قليلا مرتبطا بالنص ارتباطا وثيقا ، فهذه المسرحية ترتبط برباط وثيق بمسرحية شكسبير « يوليوس قيصر » وإن ذكر المؤلف أنه اقتبس أيضا من فولتير وجبريل بواسى ، وقد أطلق على مافعل (تلفيق عزيز أباطة) وإيا كان مافعل

فإن الشعر فيها متفوق في حركته واستخدامه المسرحي عنه
في غيرها من المسرحيات .

وإذا تركنا هذه المسرحيات إلى المسرحية الاجتماعية ،
وهي « أوراق الخريف » و « زهرة » . فإننا نجد أيضا اختلافًا
في بنية البيت الشعري ، ففيهما يعتمد على المجزوء ، وترق
الأبيات إلى حد ما . ولا يبتعد عن الغناء الذي ظهر في النص
بشكل واضح .

.....

وإذا تركنا الغناء إلى السرد فإننا نلاحظ أن عزيز أباطة
سار مسيرة شوقي من اعتماد مسرحياته على السرد إلا أن
بنية السرد كانت ضعيفة ، إذ يحتاج السرد إلى شاعر متمكن
لتؤدي عملية السرد دون تصنع أو افتعال والسرد عنده لا يتم
إلا بمزيد من الأوصاف ، فما يقال في جملة يقال في بيت
وما يقال في بيت يقال في أكثر من بيت ، ويمكن أن نضرب
مثلاً لذلك قول أشجع للحباب :

أشجع :

هذه يا حباب كبرى المأسى	ليس فيها من دافع أو أسى
منزل كان أمنا مطمئنا	ومقاما للبشر والايأس
تترأى فيه لقيس ولبنى	كل يوم مواكب الاعراس
مشت الحادثات فيه فلم تتد	ركه إلا كالأربع الأدراس
إيه يا قيس أى بؤس تذوقت	وأى الخطوب بت تقاسى

(ص ٧٧)

هنا لا يوضح السرد إلا حالة عامة وإذا تقبلنا الشطر الأول

من البيت الأول فإن الشطر الثانى تزيد لا مبرر له ، والثالث والرابع يمثلان وصفا عاما لاتحديد فيه ، أما الخامس فلا لزوم له ، فالشاعر هنا يبنى شعرا خطابيا يحمل صفات عامة وليس شعرا مسرحيا يلقي على جمهور النظارة يحمل فى داخله فعلا . ولم تستطع مسرحيات عزيز أباطة أن تتغافل عن السرد فى بنية النص أو أن تحسن عرضه شعريا .

وإذا كان السرد قد سقط فى مسرح عزيز أباطة فإن القص أيضا لم يبرز فى هذه المسرحيات وقد يكون ذلك حسنة لو أنها نجحت فى تقديم عرض مسرحى معتمد على الحركة ، فحيثما يقل السرد يكثر الغناء . أما فى مسرحية « شهریار » ففيها تتعدد القصص . فشهریار يقص على شهرزاد قصة خيانة زوجته :

رأيت بعينى عبدا تفيض	له ما تفيض على بعلا
ضجيعين يشتار من ثغرها	وتأكل رجلاه من رجلها
فقطعته مزقا وانثنت	إليها فأمعنت فى قتلها
كفرت بحواء من بعدها	ويا ليتنى مت من قبلها

(ص ٨٥)

ويختم الفصل الأول فى المسرحية بشهرزاد تحكى حكاية السندباد وهو يمضى يجوب البحار إلى أن وجد مكانا فظنه ربوة ، فلجأ إليها فإذا بها حوت ففر منها وأخذ يسبح حتى استقر فى مملكة جديدة ، وهنا توقفت شهرزاد عن الكلام .

وفى المنظر الثانى من الفصل الثانى تحكى شهرزاد حكاية معروف الاسكافى مع زوجته اللثيمة وقد رويت القصة بحبكة محكمة بلا تزئيد وبصورة مخالفة لما قدمت به السرد من قبل !
فتظهر هنا قدرة شعرية على بناء الحكاية :

عاش معروف بمصر	وله زوج لثيمة
هو إسكافى كريم	وهى شمطاء دميمة
أرهمته زوجة السو	ء وسامته سفاهما
فراى أن يهجر الأرض	إلى أرض سواها
فمضى يشكو إلى الله	شقاها وأذاها

قال : يا معروف دع أمرك لله القدير (ص ٨٩١)

ويبدأ المشهد الأول من الفصل الرابع بشهريار يطلب منها أن تكمل حكاية الأمير بعد أن عاد من حجه ، وتبنى الحكاية على تركه للملك وحوار ذاتى له بعد ذلك عما تعلمه من حكمة ، فما الدنيا سوى معبر بين شرور وسرور ، وقد أفسد الناس الطمع والجحود والصراع والغرور .

وإذا كانت مسرحيات عزيز أباطة لم تقدم حكاية فى داخل النص ، فإن ذلك لايعنى أن النص نجح مسرحيا ، فقد غلفت النصوص الشعرية الغناء المملوء بالصفات الشعرية العامة وغير المحددة على طريقة الشعر الغنائى غير المحكم الذى يستخدم المحصول التراثى للشعر ليقيم عليه بناءه وقافيته .
هذا فضلا عن أن مسرحيات عزيز أباطة مازالت تدور فى فلك

الحكاية ، وهذا ما أخرج مأسية عن أن تكون تراجيديات .
صحيح أن الحب والموت قد أخذوا جانبا من بنية الحدث ،
ولكن الحب وكذلك الموت لا يصنعان تراجيديا . فلكي يتم صنع
تراجيديا ناجحة لابد من التكثيف المسرحي والاعتماد على
حدث تام تتحرك الشخصيات من خلاله ويكون لها وضوح تعبر
عنه حركتها . أما في مسرح عزيز أباطة فقد اتسع الحدث
فيها اتساعا كبيرا وتعددت الموضوعات ، ولاتتوقف المسرحية
حتى تنتهي بنهاية الحكاية نهاية تامة . وهذا ما يؤدي إلى
تأكيد أن مسرحيات عزيز أباطة هي مسرحة لحكاية ، باستثناء
مسرحية « قيصر » فقد نجت من هذه المسرحية لأن أصولها
خارجة بعيدا عنه ، فقد ارتدت إلى أصلها الغربي .

وإذا كانت مسرحيات عزيز أباطة قد تابعت شوقي فيما قدم
من حيث البناء الفني فإنها أيضا تابعت في الوظيفة . لقد أراد
أن يمجّد الحب كما مجّد مسرح شوقي . وكذلك الموقف
الأخلاقي فقد امتلأت مسرحيات عزيز أباطة بالحديث عن
مكارم الأخلاق والدعوة إليها ورفض الخيانة وذمها ، كما وقف
مع الحس الوطني والقومي . فهو يقف مع الجهاد ويدعوه في
مسرحية « الناصر » ويضع الفكرة على لسان الناصر يخاطب
رجالها :

سيروا خفافا للجهاد وأمنوا بجهادكم تلد النصال نصالا
وامضوا فنصر الله مكفول لمن

شهدوا الصَّيِّبَال فسابقوا الأجالا

(ص ٤٢٩)

لقد دعمت مسرحيات « الناصر » و « شجرة الدر »
و « غروب الأندلس » الدعوة للجهاد ، فلقد عاش الناصر
مجاهدا ، ومع أن فى المسرحية نقدا لواقع العرب فى
الأندلس ، فإن هذا لم يغير من حقيقة أن الناصر يجاهد
لحماية ملك العرب فى الأندلس . وتختتم المسرحية بكلمة
يقولها الناصر لابنه والمقصود بها أن توجه إلى الجمهور
المستعد لسماعها :

الناصر :

إلى ذروة المجد سر بالجيش محوطا بمآثور إيمانها
وجاهد بها فى سبيل البلاد توطد أواسى أركانها
حياة الملوك ومجد الملوك لأوطانها وبأوطانها
(ص ٤٤)

ويظل تعبير الجهاد يقظا فى مسرحية « شجرة الدر » فمع
أن جو المسرحية مملوء بالدسائس فإن خلفية المسرحية تقع
وسط صراع مصر مع جيرانها ومع الصليبيين والتتار . وحين
يثور عليها الرافضون لحكمها ، وتعرضوا لفرقة الصالحة
بالقتل والتشريد يقول أيبك وقد بدت عليه علامات الانفعال
والاستنكار :

شرفا شيوخ الصالحة مصر لن
تنسى لكم ذاك الدم المظلولا
من مات فى شرف الجهاد فإنه

حى !! وأودى من يعيش ذليلا

.....

وفى مسرحية « شجرة الدر » يبدو الحس الوطنى قويا ،
وقد قدم فيها شخصية شجرة الدر محبة مخلصه لمصر ،
وحين يريد أيبك أن يجزيها على فعلها معه تطلب منه أن يكون
جزاؤها أن يفرغ لشعبها المنهوك ، ثم تعبر عن حبها لمصر
بأنها تحيا به ونفنى فيه ليكون ذلك ختاماً للفصل الأول يدفع
الجمهور للحماس وتقبل النص :

يامصر حبك كل حب دونه نحيا به وله ونفنى فيك
(ص ٥٠٠)

وشجرة الدر تبدو فى المسرحية ملكة وطنية تدافع عن
مصر وترى أن فيها أمة تكبر الراى وترفض الذل .

إن فى مصر أمة تكبر الراى وتأتى فى عرضها أن تسوما

وتقدم شجرة الدر فى هذه المسرحية نفس التقديم الذى
قدمه . شوقى فى مسرحية كليوباترا مع اختلاف بين
الشخصيتين فهى « ابنة النيل » كما يسميها ملك فرنسا .
يابنة النيل أنت كرم^٢ وجه النيل حتى سال فى المسك تبرا
(ص ٥٢٣)

وتظهر شجرة الدر لرجال مصر احتراماً عميقاً وهى تعلن
لقاضى القضاة - الذى يخشى أن يتولى أقطاى المكروه أمر
مصر أنه لن يتولى العرش إلا على أشلائها ، فمصر كنانة الله

فى الأرض ولن تسمح له بحكمها !

إن مصر كنانة الله فى الأرض يقبها رحمانها فى السماء
(٥٩٤)

وتستدعى قاضى القضاة وتخطبه برقة واحترام :

أهلا أبا مصر إن مصرا تراك فى بأسها رجاء

وتختتم شجرة الدر الفصل الرابع من المسرحية بالدعاء
لمصر أن ينصرها وينجىها من البقاة . ويرد عليها الجميع
بكلمة « أمين » فالعبارة هنا موجهة للجمهور الذى يريد النص
أن يرضى مشاعره الوطنية .

شجرة الدر : وأتتا النصر على الباغين
ونج مصر وأهلها

الجميع : آمينا

ومع أن هذه المسرحية تمثل دفاعا عن شجرة الدر وحبها
لمصر ، فإنها أعطت لبعض المماليك دورا كبيرا فى حبهم
لمصر ، فقد أظهرتهم المسرحية محبين متحمسين لها . ومع
أن « أقطاي » لم يكن محبوبا من المصريين فقد كان أيضا
مخلصا لمصر مواليا لها ، وفى رأيه أن المماليك نموا فيها
وتوطنوا بها ، وأنهم حتى وإن لم ينتموا إليها بالولاء فإنهم
ينتمون إليها لأنها موطن أبنائهم فقد ولدوا على أرضها ، وهو
يخاطب أحد المصريين الرافضين للمماليك والغرباء :

لاتحرموا هدى الكنانة نصرة

ممن نموأ فى حجرها وتوطنوا
إن لم يَقُوْها بالولاء فإنهم

رزقوا بها وتكاثروا وتأمّنوا
(ص ٥١٧)

ويختتم « قطز » المسرحية فى حماس موجها حديثه
لبيرس وقلاوون يطلب منهما أن يؤازراه فى الدفاع عن مصر
وأن يكون شعارهم « مصر فوق الأحزاب والأقطاب » .
وطبيعى أن هذا الكلام موجه للجمهور وليس لبيرس وقلاوون
فهى معان لايعرفانها وإنما هى معان مطروحة للجمهور تمثل
ساعة تمثيل المسرحية موقفا للمجتمع :

أزنانى نَذَبَ عن عرض مصر يا صديقى يارفيقنى شبابى
ولتكن آية لنا وشعارا مصر فوق الأحزاب والأقطاب
(ص ٦٢٨)

ويظهر بييرس فى المسرحية محبا لمصر يريد أن يباغت
الأعداء لتسلم مصر :

فلنسبق الباغين تسلم مصر من يوم أصم النائبات عصبوب
وقد برز فى المسرحية وجه آخر للمصريين ، فهم يرفضون
المماليك حتى وهم يتعاملون معهم ، وقد تكونت منهم قوة
مجتمعة بجوار المماليك تمثل جبهة رفض لهم ، منها القاضى
وحسام الدين وزير الملك الصالح وهو يحدث نفسه رافضا
المماليك والغرباء جميعا :

إنما أخشى على مصر افتتات الظالمين
مصر للمصري لا للدخلاء الغاصبين
كل كردي وتركي ومملوك مهين
عبدوا مصر وساروا فى بلاد الخالدين

والشاعر ابن مطروح يحمل نفس الحقد على الممالك فهم
أوشاب ومصر لم تخضع لهم وإنما تتأهب لمواجهتهم :

ما لأوشاب الممالك علينا تتوئب
غركم صبر لزمناه احدىوا بل نترقب . (ص ٥١٤)

وإذا كانت مسرحية « شجرة الدر » قد قدمت رسالة وطنية
فإن مصر توصف على لسان ابن مطروح بأنها عربية . وقد
أخذت الهموم العربية من مسرح عزيز اباطة مسرحيتين
« الناصر » و « غروب الأندلس » وإذا كانت مسرحية
« الناصر » تمثل مجد العرب فى الأندلس فإن « غروب
الأندلس » تمثل غيبة العرب عنها . وهو يحدد قيمة غرناطة
بالنسبة للعرب كما يراها عدوهم ملك نابولى :

إن تنكب العرب فى غرناطة عصفت
بقومنا نكبة فى الشرق مرقال
(ص ٧٤٣)

وعائشة تدعو ممالك مصر للتدخل لحماية غرناطة وهى
تدعوهم باسم العربية والاسلام أن يحموا الحرمات ..
باسم العربية والجوار دعوتكم والدين والحرمات والأرحام
(ص ٧٦٧)

لقد حددت عائشة أسباب الانهيار فقد دب فى الأمة وفى أقطابها الفساد . فالقضية قضية أخلاقية ومازال سيقوط الأندلس يمثل ألما لاينتهى عند العرب ويمثل الخوف من تكرار حدوثه . وقد عبرت المسرحية عن هذه الأزمة . وإذا كانت القضية القومية قد ارتبطت بأخلاق الأمة فإن حديثه عن الاسلام والعروبة ارتبط بقضية الأخلاق فى هذه المسرحية وفى مسرحية « قافلة النور » .

وكما ارتبطت بالأخلاق قضايا الوطن والقومية فقد ارتبطت به القضايا الاجتماعية فى مسرحيات عزيز أباطة . فلقد تحدث عن الطلاق من خلال مسرحية « قيس ولبنى » وبغضه وأن الله لم يشرعه إلا تحرزا من بغضه . يذكر قيس ذلك حين دعت أمه أن يطلق لبنى .

قيس :

لم يشرع الله الطلاق لغاية حمقاء رواها الهوى وغذاها
الله قد شرع الطلاق تحرزا من بغضه وشقاوة يأباها

فهو أبغض الحلال عند الله فالمسرحية تختم الفصل الثانى بصرخة قيس لأشجع وهو يطلب منه طلاقها « لاتذكروا لى أبغض الحلال » وأشجع يطلب منه أن يطلق لبنى . ولاتعمق المسرحية أزمة الطلاق فهى هنا تمر عابرة ، معبرة عن أزمة حب قيس وطلاقه للبنى ولاتذكر على أنها قضية اجتماعية وقد بنيت مسرحيتان من مسرحيات عزيز أباطة على الوظيفة الاجتماعية وهما مسرحية « أوراق الخريف » و « زهرة » وقد

تعددت فيهما الرؤى الأخلاقية عن الأم والزوجة ومايتصل
ببناء الأسرة .

وفى كل ذلك لم يصف عزيز أباطة فى مسرحياته شيئا لم
يكن شوقى قد تناوله ، فهو تابع فى الوظيفة كما كان تابعا فى
البناء المسرحى ، والاضافة التى اضافها الى مسرحه ولم
يستخدمها شوقى هى الجوقة التى استخدمت فى مسرحية
« شهریار » ويرى عزيز أباطة أن هذه أول مرة فى المسرحية
الشعرية العربية نقدم الكورس (ص ٨٢١) غير أن عزيز
أباطة لم يكن مبتدعا للكورس فى المسرحية العربية لقد سبقه
إليها توفيق الحكيم فى مسرحية « بجماليون » ، كما أن
الكورس هنا لم يكن إضافة حقيقية للمسرحية ، فمجموعة
الكورس لم تكن تزيد عن كونها شخصيات مساعدة لكشف
الحدث لعبت نفس الدور الذى لعبته الشخصيات المساعدة
فى مقدمة مسرحية « مجنون ليلى » ، وكذلك دور الفتيات
جارات الست هدى فى المسرحية التى تحمل نفس الاسم .
كما أن رواد المقهى فى مسرحية « البخيلة » لعبوا نفس الدور
التمهيدى لكشف الحدث والشخصية .

لقد استطاع عزيز أباطة أن يقلد شوقى وأن يكتب عددا من
المسرحيات يزيد عما كتب شوقى ، ولكنه لم يصل فى أى
مسرحية منها إلى مستوى مقارب لشوقى وربما كان السبب
فى ذلك أنه كان مجرد تابع لايملك القدرة المسرحية الواعية
لتجعل مسرحياته حية نابضة ، كما لم يكن يملك القدرة
الشعرية لتجعل لهذا المسرح القيمة التى أخذها مسرح

شوقى . فهو مسرح ضعف فيه المسرح وتنوع بناؤه الشعرى حتى لكأن يده تحمل قدرة أكثر من شاعر ليس فيهم من ارتفعت قدرته لتقدم عملا قريبا من أعمال شوقى . كان الشعر باردا لا يحمل دفعة الحرارة الشعرية مما جعل المسرح يسقط .

وقد مثلت هذه المسرحيات وكان عزيز أباطة يقف وراءها ولكنى لا أظن أنها فى غيبة صاحبها سيكون لها مكان فى عالم الفرجة وأتصور أنها ستظل حبيسة دفتى كتاب لا تليذ قراءته .

هوامش الحلقة الثانية

Mandal O., A Definition of Tragedy : N.Y. : New York University Press, 1961, P. 157 . (١)

Ibid . (٢)

(٣) أحمد شوقي . مجنون ليلي . القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ ، ص ٩١ .

(٤) أحمد شوقي ، عنترة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ ، ص ٢٥ .

(٥) أحمد شوقي ، مصرع كليوباترا ، القاهرة ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، سنة ١٩٨٢ ، ص ١٤ .

(٦) أحمد شوقي ، علي بك الكبير ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ ، ص ١٩ - ٢٠ .

Williams, R. Modern Tragedy. Stanford California Stanford California Press, 1966, P. 28 . (٧)

(٨) أحمد شوقي ، مجنون ليلي . ص ١٠٠ .

(٩) كتاب أرسطوطاليس في الشعر . نقل عن متى بن يونس القنائى من السريانى الى العربى . حققه مع ترجمة حديثة ، الدكتور عياد القاهرة : دار الكتاب العربى ، سنة ١٩٦٧ ، ص ٢٨ .

(١٠) المرجع نفسه ، ص ٢٩ .

- (١١) شوقي ، احمد . الست هدى . القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٨٢ .
ص ٣٩ .
- (١٢) شوقي ضيف : المرجع السابق ، ص ١٩٩ .
- (١٣) كمال محمد إسماعيل ، الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٦١ ،
ص ٣٤ .
- (١٤) Vincent, M.L'Abbe ci., نظرية الانواع الادبية . ترجمة الدكتور حسن عون . الإسكندرية : منشأة المعارف ، سنة ١٩٧٨
ص ١٣٤ - ١٣٥ .
- (١٥) نيكوف ، ف . د . هكفوز . الشعر الغنائي ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، سنة ١٩٨٦ . ص ٨ .
- (١٦) انظر المرجع نفسه ص ٨ .
- (١٧) المرجع نفسه ص ٥٣ .
- (١٨) المرجع نفسه ص ١٥١ .
- (١٩) شوكت ، محمود حامد ، المرجع السابق ، ص ٨٩ .
- (٢٠) ارسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة شكرى عياد ، القاهرة : دار الكتب العربى ، سنة ١٩٦٩٧ ، ص ٤٨ .
- (٢١) شكسبير ، وليم . يوليوس قيصر . ترجمة عبد الخالق فاضل واخر . القاهرة : دار المعارف ، سنة ١٩٧٣ ، ص ٣١ - ٣٣ .
- (٢٢) ارسطو طاليس . فن الشعر . مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد ، ترجمة عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبدالرحمن بدوى . بيروت : الثقافة (د . ا) ص ٨ .
- (٢٣) عبدالمعطى شعراوى ، المأساة اليونانية دار القاهرة ، الهيئة العامة

للكتاب ، ١٩٨٠ ، ص إبراهيم ، محمد حمدي ، دراسة في نظرية الدراما
الاغريقية . القاهرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، سنة ١٩٧٧ ،
ص ٢٨ . واحمد عثمان احمد ، بين التطهير الارسطى والتنوير
الذهبي . المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، العدد ٧ ، المجلد ٢ .

(٢٤) أحمد شوقي : الشوقيات . القاهرة : المكتبة التجارية سنة ١٩٦١ :
ج ١ ص ٤٦ .

(٢٥) عزيز اباضة . مسرح الشاعر ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، سنة
١٩٦٩ . ج ١ . ص ١٣ .

(٢٦) عبدالمحسن عاطف سلام . عن مسرحيات عزيز اباضة الإسكندرية :
المعارف . سنة ١٩٦١ .

٢٧ - أحمد شوقي : الشوقيات . القاهرة : المكتبة التجارية سنة ١٩٦٤ :
ج ١ ص ٤٦ .

٢٨ - المرجع نفسه . ج ٢ . ص ٢٤١ .

٢٩ - عزيز اباضة . مسرح الشاعر ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، سنة
١٩٦٩ ج ١ . ص ١٣ .

٣٠ - عبدالمحسن عاطف سلام . عن مسرحيات عزيز اباضة الاسكندرية :
المعارف . سنة ١٩٦١ .

الحلقة الثالثة

التطور

باكثير وعبدالرحمن الشرقاوي

وإذا كانت تجربة شوقي المسرحية قد وجدت صدى لها من أصحاب الاتجاه التقليدي في الشعر فتابعوه مقلدين ، فإنها أيضا وجدت صدى آخر حاول أن يطور هذه التجربة الشعرية الجديدة . لقد وضع شوقي الأصول مستمدة من تراث الفرجة وواقع المسرح المصري . وتمت محاولة شعرية لتطويع الشعر العربي للمسرح . وكان رائد هذه المحاولة هو أحمد على باكثير . لقد كتب مسرحيتين : الأولى هي مسرحية « همام » أو « في عاصمة الأحقاف » سنة ١٩٣٤ ثم مسرحية « إخناتون » سنة ١٩٤٠ م^(١) .

وتعد تجربة باكثير في المسرح الشعري تجربة رائدة . وبالذات في ميدان الشعر ، وربما كان مرد ذلك إلى أنه دخل ميدان المسرح أولا . ثم استخدم فيه الشعر . وهذا ما أداه إلى أن يقوم بتجربة شجاعة تواجه عمود الشعر القديم وتكسره وتستبدل به بنية جديدة . لو كان باكثير شاعرا من الشعراء المعروفين لخاف من التجربة . وربما أحجم عنها ، ولكنه كاتب مسرحي وهذا مايدفعه إلى التجريب ملتقيا مع

طبيعة المسرح العربى المتجهة نحو التجربة وفتح آفاق جديدة لها . وكانت تجربته فى هذه المسرحية فى الأداة نفسها .

لقد قام باكثر بالتجريب فى ترجمته لمسرحية « روميو وجولييت » فاستخدم التفعيلات المتكررة كالكامل والرمل والمتقارب والمتدارك . ويبدو أنه لم يسترح لجميع هذه البحور فهو يذكر : « ثم لاحظت أن أصلح هذه البحور كلها وأكثرها مرونة وطواعية هو البحر المتدارك فالتزمته فى هذه المسرحيات »^(٢) وقد وضع فى مقدمته الأساس النقدى لتغيير مصطلح البيت والسطر إلى الجملة التامة للمعنى الشعري ، إذ لم يعد البيت والشطر يمثل وحدة فى قصيدة الشعر الحديث ، وإنما الجملة التى تمثل دفقة شعورية تنتهى بانتهائها ، ولكنه لم يستطع أن يتخلص من مصطلح البيت فقد جعل « الوحدة هى الجملة التامة المعنى ، فقد تستغرق هذه الجملة بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها »^(٣)

وكان يمكن أن يستخدم كلمة « سطر » بدل « بيت » لتصبح العبارة ملتقىة مع المصطلح النقدى المعاصر ، وإن كانت كلمة « البيت » لا تغير من حقيقة أن باكثر بدأ حركة التجديد فى أداة الشعر ليخضعها للحوار المسرحى . وطبيعى أن القافية التى تمثل جزءا من بنية القصيدة شملها التغيير ، فلم تعد جزءا من بنية الجملة الشعرية ، وإن كانت الجملة الشعرية فى المسرحية لم تتحرر تحررا كاملا من سلطة

القافية باعترافه إلا فى الفصل الثانى .

فى المقدمة يتحدث كبير الكهنة الى الكهنة عن إخناتون :
لكن الخوف على أمرنا من ذاك الأمير الصغير .
إن يخيّل لى أنه سوف يقضى علينا القضاء الأخير
فالشواهد ثم تدل على أنه طفل كالأطفال

وبرغم السذاجة فيه يفكر فيما تقصر عنه عقول الرجال

ولكن ذلك يختفى بالفعل بعد أن يدخل فى أحداث النص
فيمتلكه الحدث فلم يعد يفكر فى القافية أو يحاول استدعاءها
ليصبح الحوار حوارا مسرحيا .

فإخناتون يخاطب زوجته نفرتيتى محاولا أن يهدئ حزنها
لأنها لم تنجب ابنا :

إخناتون : لاتبتئس يا زوجى ، إن الرب يرى
ماليس نرى ويخير لنا مافيه الخير
لو جاء غلام لما كان حبى له أقوى
من حبى لهذه الرياحين الناعمات ! (ص ١١٠)

ولكن القافية لاتلبث أن تعود مرة ثانية ، ويبدو أن أسر
النغم الشعري متمكن فى السمع العربى لايسهل معه مع
الرائد أن يتخلّى عنه ، ولاسيما وأن هناك مناطق فى
المسرحية كان الحوار فيها عاطفيا ، فعاد إلى القافية . كما
أنه لم يتخلص من أسر بعض الكلمات الثقيلة على السمع
المجهولة المعنى لدى جمهور المتلقين للمسرحية . فحين

يتحدث « أمونوفيس » عن النساء وعن أن لكل منهن مذاقا خاصا للشعراء والسمرء ولذات العيون الزرق ، وذات العيون السود وللهيفاء الطويلة . والرعبوب القصيرة (ص ٣٨) فجاءت « الرعبوب » هنا ثقيلة . وتتناثر أمثال هذه الكلمات فى المسرحية ولكنها لا تؤثر عليها . فهى قليلة جدا إذا قيسست بما كان عزيز أباطة يضمه فى مسرحياته من كلمات صعبة وثقيلة على السمع .

واختلت فى المسرحية بعض التراكيب للمحافظة على إيقاع المتدارك ، ولكن ذلك لا يمنع أن أحمد على باكثر فى هذه المسرحية طور الأداة الشعرية تطورا خرج بها عن تقاليد المسرح الشعرى عند شوقى وعند غيره ممن كتبوا للمسرح . ولقد انطلق يعبر عن الشخصية ويعرض للحدث بحرية وانطلاقة أدته إلى أن يقترب من النثر وليس ذلك بعيد فى المسرح .

ولم يكن ذلك كل إضافة باكثر للمسرح الشعرى ، وإنما أضاف إليه المونولوج ، وهو مختلف عن المنولوج الذى تحدثت به كليوباترا فى مسرحية « مصرع كليوباترا » لأحمد شوقى . فبعد أن مات أنطونيو وطلب منها أوكتافيو مقابلتها أخذت تحدث نفسها حديثا كان يمكن الاستغناء عنه . فهو قد صدر من الشاعر على لسان كليوباترا للدفاع عنها ولم يكن النص فى حاجة إليه :

أراني لم يحسن إليّ معاصري
ولم أجد الانصاف عند لداتي

أو مناجاتها لتمثال إيزيس :
اليوم أقصر باطلی وضلالی وخت كأحلام الكرى أمالی
فقد كان هذا الخطاب موجها لایزيس كحقیقة حية وليس
كتمثال جامد بلا حياة ويخرج عن ذلك حديثها للأفعی فی نفس
القصيدة وقد تغير الوزن :

هلمی الآن منقذتی هلمی وأهلا بالخلص وقد سعی لی
وإن كان أيضا تكملة لدفاع الشاعر عنها وإن وضعها على
لسانها . أما المناجاة فی مسرحية إخناتون فهي جزء من
الشخصية توضح الحس النفسى سواء أكان معاناة أم راحة .
وفی المسرحية أربعة منولوجات اثنان منها لنفرتيتی وواحد
للملكة تى وواحد لآخناتون .

وقد كان المنولوج الأول لنفرتيتی وهى تعيش لحظة غيرة
من حب إخناتون لزوجته الميتة تأكلها الغيرة وتصارعها ، فهو
يذكر لها هذه الزوجة فی كل مكان حتى فی مخدع الزوجية ،
فهي حية معهما ، إنها تعرف أنها تغار من امرأة ميتة ولكنها
الغيرة الحمقاء تعيش نارا فی صدرها فتكدر صفوها وهناءها .

عنی أيتها الغيرة الحمقاء إليك
لكن ماذنبی تأكل نار الغيرة هذى
فی صدری وتكدر صفوی وهنائی (ص ٧٢)

وينتهى بها الأمر أن تذكر أنها ستحاول أن تحرضه أن يترك طيبة ، وكهاتها حتى تبتعد عن المكان الذى عاشت فيه زوجته السابقة لتبدأ معه فى مكان جديد .

ويبنى مونولوج تى على هذا الموقف فقد نجحت نفرتيتى فى السيطرة على إخناتون وإبعاده عن طيبة ، وقد اغضبت هذه السيطرة الأم فكان المونولوج معبرا عن أزمته من بعد ابنها عنها وسيطرة الزوجة عليه .

ويلها تتجاهل أنى أمه
تتناسى انى التى اخترتها له
لولاي لكانت بنت مريى جياده (ص ٨٤)

وتستمر فى التعبير عن قلقها من تهديد زوجته بأن ابنها سيتركها ، ثم تعود لتوبخ ابنها على مايفعله مع زوجته ، تُصغّر زوجته وتُكبر من نفسها . صراع تعانیه الأم التى تحب ابنها وتغار عليه وهى تجده قد ذهب كلية لامرأة غريبة كانت هى السبب فى أن تكون زوجته ، وإذا بها تفقد السيطرة عليه ، وتستمر عن صراعاها المعذب لها فى خمسة وسبعين سطرا شعريا ، وتنهى منولوجها بمحاسبة نفسها . إذ تعترف بأنانيته وبأن لها قلبا قاسيا :

اتموت اتهرب من زوجها من أجل أنايتك
ربى إِمَ لَمْ يخلق لى قلب أطيب من هذا
تَبَّا لك ياقلب ما أقساک وما أصلدک

لوددت لو أن ضلوعى لم تضطم عليك (ص ٨٩)

والمنولوج الثالث لنفرتيتى وقد نام زوجها ، وهى تنظر إلى بطنها وتجسه بيدها وتتساءل إن كان يقظان أم نائم ، ذكرا أم أنثى غير أنها لاتريده أنثى . إنها تريد وليا لعهد مصر . ثم تنهض وتجري نحو خزانة لها تفتحها وتخرج منها ملابس طفل صغير من الحرير ، فتقبلها وتلتئها ، وتأخذ فى مخاطبة نفسها بأمل أن يكون غلاما . ثم تعود إلى الصراع : لماذا لاتكون :
أى ساحرة الحسن مثل أمها .

أما المنولوج الرابع فهو لاختاتون وهى تعيش لحظة شك فى . فهو لم يصغ لدعائه ، لقد ضيع شبابه ووطنه فى حبه صره وهاهو الآن يشعر أن ذلك قد مضى سدى :

ن لطفك ؟ أين عونك ؟ أين تأييدك .

ن أين أنت ؟ أوجود أنت أم شبح ؟ (ص ١٧١)

وفى صراع الشك يتوقف وتخرج نفرتيتى ثم تعود وترعد سماء وتبرق ويستمر ، اختاتون فى صراعه النفسى . ويرفع يوته لايدرى إن كان ذلك غضبه أم غضب السماء . ثم يعلن مصيان :

أسل السيف - سأعطى أمرك - سوف أبيع القتال

سأذبح أعدائى كهان آمون ومن والاهم

ناصرهم لا ألقى منهم نافخ نار (ص ١٧٢ - ١٧٣)

ولم يكن المنولوج هو الجديد فقط فى النص المسرحى .
وإنما أضاف اليه أيضا لقطات من الحوار الذهنى فى
المسرح .

كان الحوار الذهنى فى بداية المسرحية منصبا حول موت
حبيبته وموقف الإله منه ، فوالدته تى تحاول أن تعزیه بأن
الإله أراد لها ألا تعذب فى الدنيا فاختار لها الراحة الكبرى فى
ظله فيرفض إختاتون ذلك :

لاتقولى اختار لها الراحة الكبرى فى ظل رفيع الجنباب
بل قولى اختار لها الراحة الكبرى فى بطن التراب (ص ٢٥)

وفى مكان آخر تخبره تى أن ماتتوهمه قسوة من الرب ليس
سوى رحمة كل عن فهمها عقلنا المحدود الضعيف ، وتتناثر
الحوارات الذهنية حول الله وإرادته . ومايريده هو وما نفهمه
نحن من إرادته .

والملاحظ فى الحوار الذهنى أنه قليل وأنه موضوع ليكون
جزءا من النص وليس خارجا عنه . وقد يتبادر إلى الذهن أنه
قد يكون متأثرا باتجاه توفيق الحكيم الذهنى ، فقد عارضه فى
مسرحيتين هما « إيزيس » و « أوديب » ولكن التأثير
بالمعارضة مختلف عن التأثير فى الأداة ، فالمعارضة تأثير
فى دافع الإبداع . أما التأثير فى الحوار الذهنى فهو تأثير
على بناء النص . وبالكثير والحكيم مختلفان تماما . وقد كتب
للمسرح الجاد فى فترة مقاربة . وربما كان استخدام الذهن

يمثل اتجاهها فى العصر ، فهو تحول من الغنائية وامتداد لها . وعلى أية حال فإن التأثير بين المتعاصرين أمر وارد ، فالفنانون والأدباء لا يعيشون حول أستار تمنع التأثير . وإن كانت ذهنية باكثر ذنية عارضة ليس لها هذا الدور الكبير فى مسرحه مثلما كان لها فى مسرحيات توفيق الحكيم . وعلى أية حال فقد أضاف باكثر إلى المسرح الشعرى إضافة تحسب له .

وقد توقفت حركة المسرح الشعرى بعد هذه التجربة الرائدة حتى سنة ١٩٥٩ أى مدة تسعة عشر عاما .

وإذا حسبنا المدة منذ توقف أحمد شوقى عن الكتابة المسرحية سنة ١٩٢٢ ، أى حوالى ربع قرن من تاريخ المسرح نجد أنه قد دخلته روافد جديدة أثرت عليه فقد وضع دور توفيق الحكيم فى المسرح وفرضت جدية زكى طليمات وعلميته كمخرج أثرها عليه ، كما أن باكثر نفسه رغم توقفه عن الكتابة للمسرح الشعرى لعب دورا هاما فى حركة المسرح ، ثم ظهر جيل من الكتاب المسرحيين كان حبههم للمسرح مملوءا بالحماسة مثل نعمان عاشور وسعد الدين وهبه وميخائيل رومان والفريد فرج ومحمود دياب .

بالإضافة إلى إنشاء معهد الفنون المسرحية سنة ١٩٤٤ الذى ساهم فى تكوين جيل من النقاد والفنانين والحرفيين للمسرح ، وارتفاع حرارة الحس القومى المواكب لحركة سنة ١٩٥٢ ، واشتعال الحماسة إزاء قضية التحرر الوطنى

والاجتماعى والاقتصادى .

ولم يكن المسرح وحده فى حالة انتعاش وحركة ، بل واكب ذلك ازدهار فى الحركة الأدبية فى القصة والشعر والنقد انعكست على المسرح وحرفيته وأداته .

فى خضم هذه اللحظات ظهرت مسرحية عبدالرحمن الشرقاوى « جميلة بوحريد » ١٩٤٩م لتعبر عن الصراع الدائر بين العرب والاستعمار من أجل التحرر القومى . وكما كان هناك ثورة فى عالم الشعر أخذت فى تكسير عمود الشعر القديم والبحث عن روافد إيقاعية وبنائية للشعر العربى ، ولم يكن الشرقاوى يتحرك فى كتابة شعره المسرحى من فراغ ، وإن كانت حركته مواكبة لثورة الشعر الجديد ، كانت هذه الحركة تمتد امتداد فكرة التغير فى أرجاء الوطن العربى فى بغداد وسوريا ومصر وشمال إفريقيا . وكان عبدالرحمن الشرقاوى واحدا من الرواد ، فقد كان أول من استخدم الشعر الحرفى مصر فى قصيدته « من أب مصرى لترومان » سنة ١٩٤٨ . وقد بنى قصيدته على تفعيلة المتقارب وإن كانت التجربة غير مكتملة ولكنها كانت البداية . ولقد تبع هذه التجربة جيل الخمسينيات صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطى حجازى ومجاهد عبدالمنعم مجاهد وكامل أيوب وعفيفى مطر وكثير غيرهم ، وقد تجاوزت التجربة الجديدة فى ثورتها قصيدة « من أب مصرى لترومان » وقد استفاد عبدالرحمن الشرقاوى وهو الرائد من تجربة الشعراء الشبان

الجدد : فكتب ثمانى مسرحيات شعرية : مأساة جميلة ،
والفتى مهران ، ووطنى عكا ، وثأر الله ، الحسين ثائرا
والحسين شهيدا وصلاح الدين النسر الأحمر والنسر
والغريان والنسر وقلب الأسد وعرابى زعيم الفلاحين . وكتب
مسرحية من فصل واحد هى مسرحية تمثال الحرية .

لم يكتب عبدالرحمن الشرقاوى مسرحية من مسرحياته
على وزن واحد كما فعل باكثر ، وإنما نوع من مسرحيته
الأولى « جميلة » و الثانية « الفتى مهران » من أوزانه ،
فاعتمد اعتمادا أساسيا على أوزان الكامل والرمل والخبب ،
ثم أضاف إلى مسرحياته التالية وزنى المتقارب والمتدارك
والوافر .

ولقد أعطى استخدام التفعيلة طاقة جديدة للشعر الحرفى
قدرته على الحركة فى خلق بعد درامى جديد للتعبير عن
تجربة الشاعر الجديد وقلل من ترهلات القصيدة إلا أنه فى
تجربة الشرقاوى المسرحية لم يستطع أن يتخلص من ترهلات
الشعر القديم وإن أخذت شكلا جديدا . فقد انساق وراء
الاستدعاء دون أن يحسن لحظة التوقف ، ومن هنا امتلأت
قصائده باستدعاءات سواء فى الحوار القصير ، أو القصائد
التي امتلأت بها مسرحياته ، ففى حوار دائر بين مبروك وهو
البطل جاسم متخفيا والضول جان وهو يلصق إعلانات للقبض
على جاسم :

مبروك : بل أنت تأمرنى فأفعل ماتريد .. بلا مزيد .. فما

تريد ؟

جان : مبروك لست أنا عدوك
يا أيها المجنون لست أنا عدوك
ولم لاتكلمنى .. كما يتكلم الانسان للانسان
مبروك : بل ليس مابينى وبينك ياعجوز هو الكلام
جان : (برقة وحزن) أهو الخصام ؟
مبروك : مهما يكن يا جان فليس هو السلام
حقا فليس هو السلام : ياليتك كان السلام^(٤)

وإذا حذفنا الأسماء من هذا النص فإن هذه لا تعدو أن
تكون قصيدة ذات صوتين لشخص واحد ، وتظهر
الاستدعاءات واضحة ، فقد أضاف « ماذا تريد » وكذلك
تكرار « لست أنا عدوك » وكذلك شبه الجملة « للانسان »
وعبارة « حقاً فليس هو السلام » إن الجمل هنا تخرج من
دائرة الحوار المسرحى لتدخل فى نطاق قصيدة تحاول أن
تحافظ على إيقاعها الشعري باستخدام التكرار كبديل للقافية
-الغائبة .

ونكثر هذا الاستدعاء فى الفتى مهران ففى قصيدة للفتى
مهران حاول الشرقاوى أن يقطعها بتدخل من شخصيات
أخرى دون أن يحدث لها أى تغير ويمكن أن يستغنى عن
التدخل وعن القصيدة كلها دون أن يحدث خلل فى النص - فى
هذه القصيدة أربع واربعون جملة تبدأ بأنا أعرف أو أنى لا
أعرف.

.....

..... : مهران

أنا أعرف الفرح العقيم وأعرف الندم العظيم
أنا أعرف الحب الذليل وأعرف الحقد النبيل
إنى لا أعرف مايريق الماس من ألق الدموع
إنى لا أعرف من يراوغ أو يداهن إن تجسم .. لا إن تكلم
وتتناثر الاستدعاءات الشعرية بشكل واضح فى
المسرحية ، وفى جميع المسرحيات التى كتبها والاستدعاءات
الشعرية قد تقبل فى الشعر الحر وإن كانت عيبا يعد على
الشاعر الذى يستخدمها ، وهى فى المسرح عيب لا يغتفر لأنه
يؤثر على إيقاع النص المسرحى فبقلت من يد الكاتب
بالإضافة إلى أنه يؤثر على بنية الشخصية . فالشخصية
المسرحية لا تتكلم لتعبر عن شهوة الكلام حتى ولو كان الكلام
نغما ، وإنما لتعبر عن وجودها وعن تكونها ودورها فى الحدث
المسرحى . على أنها صانعة لا على أن المؤلف صانعها وهو
الناطق بديلا عنها .

وفى مسرحية « الحسين ثائرا » يتحدث المختار واصفا
تخاذل المتخاذلين عن الامام على وابنه الامام الحسين :

هم هكذا خذلوا عليا والحسين
وارحمنا لك يا حسين
لا أمن بعد لمن لمثلهم أمن

الآكلون على المآذب كلها
السابحون وراء تيار الزمن
الباحثون عن السعادة فى الخضوع المطمئن
المائلون إلى الشموس إذا طلعت
العازفون إذا غربت
السامعون بألف أذن
الناظرون بغير عين .^(٥)

ومع أن هذه المسرحية نشرت بعد خمس سنوات من
مسرحية « الفتى مهران » فإن عيوب البناء الشعري
مستمرة ، وتستمر فى بقية مسرحياته الأخرى دون تغير ،
حتى آخر مسرحية نشرت له وهى « عرابى زعيم الفلاحين »
ولم يحدث لجملة الحوار تطور يذكر إلا التحول من ليونة
الجملة فى « جميلة » إلى صلابتها وجفافها فى « صلاح
الدين النسر الأحمر » فى جزئها .

ويمكن أن نقول إن تجربة الشعر فى مسرح الشرقاوى
منفصلة عن التجربة المسرحية ، مما أدى إلى كثير من
التزايدات التى كانت أحد العوامل التى ساهمت فى ترهل
المسرحية وعدم التركيز والطول المسرف دونما داع - بحيث
يمكن أن يقال إن تجربة الحوار الشعري فى مسرح الشرقاوى
جزء من تجربة الشعر الجديد فى الخمسينيات لم تتجاوزها
إلى التطور الكبير الذى حدث فى تركيبة الجملة الشعرية فى
الستينيات والسبعينيات والثمانينيات ، وهى الفترة التى كتب

فيها للمسرح . توقفت عنده الأداة الشعرية ، وانغلقت عند حدودها الأولى دون أن يدخلها رافد جديد كما أن تجربته المسرحية نفسها لم تسر في تطور متصاعد . وإنما توقفت وانهارت كما حدث لها في كثير من مسرحياته المتأخرة . ويظل لعبدالرحمن الشرقاوي شرف المحاولة الرائدة والإخلاص الجاد للتجربة التي جعلته يكمل دور أحمد باكثير ويتجاوزه في خوض غمار بنية شعرية تصبح تجربة مفيدة للذين جاءوا من بعده ، وكما تناول فيها باكثير القضايا الفكرية بشكل ذهني في مسرحيته الشعرية فإن الشرقاوي استخدم القضايا الفكرية بكثرة ليناقد فيها قضايا اجتماعية ملحة في واقعه مما يدخل في دائرة الوظيفة .

ولقد أضاف عبدالرحمن الشرقاوي في مسرحية « عرابي زعيم الفلاحين » الجوقة لتلعب دور التمهيد والتعليق على الأحداث في المسرحية . وتتكون الجوقة من مجموعة تمثل طوائف الشعب المختلفة من رجال ونساء من فلاحين وحرفيين لها قائد وقائدة .

ظهرت هذه المجموعة في الفصل الأول ، المنظر الأول لتقدم للأحداث معلقة عليها والمجموعة تتحدث عن عرابي ثم يقوم القائد أو القائدة بمد حركة المعرفة بالشخصية وأزمته :

مجموعة : يا عرابي يا عرابي !!

آه ما أروع ما كنت بسيطاً وجليلاً

قائد المجموعة : أعرفتم ما الفتى أحمد عرابى ؟ ومن
عرابى ؟

قائد المجموعة : هو فلاح طويل راسخ الأقدام فى الأرض
كأوتاد المنائر مشرق الوجه مضىء كالمنائر
فيه نور من سمات الصالحين
واسع الصدر عريض المنكبين

مثل طودين كبيرين معدين لأثقال الهموم^(٦)

وتظهر الجوقة فى المنظر الثالث لتخدم حياة عرابى ..
وبعد أن تنتهى تبدأ الأحداث ويأخذ المنظر الرابع فى أدائها
وهى تتحدث عن سعيد وشق قناة السويس . ثم تؤدى المنظر
التاسع وتعود للظهور فى المنظر الثالث من الفصل الثانى على
أنهم فلاحون قد جاءوا ليشكوا فى عاصمة الملك ، فوجدوها
غير مايتصورون وتظهر فى المنظر الثانى عشر من نفس
الفصل وقد امتد الزمن لتظهر حركة العرابيين وعدم وفاء
الخدوى بوعوده لهم ، وتظهر فى المنظر السادس تروى
ماحدث لمصر وهزيمة الجيش البريطانى فى كفر الدوار وتختتم
الجوقة المسرحية أدائها فى الفصل السابع .

وللجوقة دور مهم فى المسرحية يدخل فى الوظيفة والبناء .

وهذا يؤدى بنا إلى سؤال مهم ، وهو هل استطاع على
أحمد باكثير والشرقاوى أن يخرجوا فى مسرحهما من أسر
مسرح شوقى ؟ وهنا يمكن أن أقدر أن أحدا لم يخرج من أسر
مسرح شوقى ممن كتبوا للمسرح حتى الآن . وذلك لأن قوة

شوقى لاترجع إلى قوة عمله المسرحى وإنما ترجع إلى قوة
تراث الفرجة العربى الذى يمثلته .

فشوقى نفسه أسير لهذا التراث ومعبر عنه فى الوقت
نفسه ، فالغناء والسرد والقص ليس صناعته وإنما صناعة
تراث الفرجة نفسه . لذا لم يستطع باكثر والشرقاوى أن
يتخلصا من هذه العناصر الثلاثة المشكلة للمسرح العربى
كله .

ولقد وضع الجانب الغنائى فى مسرحية إخناتون فهو قد
ظهر ملكا وشاعرا وعاشقا ونبيا ، وماكان يمكن أن يكون إلا
شخصية غنائية تغنى للحب وللالة . وتأخذ إحدى غنائياته
حوالى تسعة وخمسين سطرا يتغنى فيها إخناتون لإلهه :

إخناتون : كيف أثنى عليك إلهى : بأى لسان ؟

يا من خلق الألوان أفانين شتى

وأرسلها تسرى فى هذا الكون العجيب

فى السماء وزرقتها فى البحر المحيط

فى النجوم ولألائها فى انبثاق الفلق

فى سواد الليل البهيم وسود الحدق (ص ٦)

وفى غنائية من ستة وعشرين سطرا يتغنى بمدينة إخناتون
واصفا إياها لأمه .

إخناتون :

سترين حدائقها الغناء تحيط بأقطارها
وتفيض بالسنة تمتد خلال شوارعها
وقنى من النيل تسقيها وتسير وإياها (ص ١٠٦)

ولقد بنيت المسرحية على شخصية إخناتون الغنائية فهو
خيالى النزعة يحب زوجته التى ماتت ويحبها ، فتوهمه أمه
بلعبة مع الكهنة أنها عادت للحياة ، لم تكن البديلة سوى
نفرتيتى . لقد كان إخناتون يعيش حزنا عاصفا على زوجته
يرثيها بعمق حتى جاءت شبيهتها نفرتيتى فأصبح يتغنى بها ،
ولقد كان حالما يرى الحب والسلام ويدعو إليه فكان أن ثارت
عليه الأقاليم التابعة لمصر فى الشام كما ثار عليه كهنته . ولم
يدفع الناس الضرائب فخلت خزينة الدولة ، وكان أن تهالك
لايدرى إذا كان ماصنع هو الصواب أم أنه مخطيء ، إنه
يرفض حمل السلاح ، وقائده المخلص حور محب بجواره
حتى لحظة احتضاره . وتختم المسرحية متضمنة بعض
أشعار إخناتون فى إلهه ..

بجمالك تحيا العيون
وبنورك تشفى القلوب
أيما قلب تعمر فهناك الحياة الحق
لاصلة للفقر فى قلب أنت فيه
رب اسمعنى صوتك العذب حتى فى أرواح الشمال
واعد يارب لأعضائى بهواك شبيبته والجمال

مد لى كفيك القابضين على الأرواح
أقبلهما فإذا أنا مبعوث حيا
.....

نادى باسمى فى تيه الأبد
يعلو من جوفه صوتى لييك (ص ١٧٩ - ١٨١)
وبعد ذلك يموت وتكون هذه الغنائية ممثلة لنهاية حياة
الملك الشاعر .



وكما وقع باكثر فى مصيدة الغناء فقد وقع فيها
الشرقاوى . والأكثر من ذلك أن الغناء قد ازداد دوره فى
مسرحياته عما كان عليه فى مسرحية إخناتون . ولقد بنيت
مسرحياته باستثناء مسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » على
أبطال يمكن أن يوصفوا بأنهم أبطال غنائيون . فجاسر
الشخصية الرئيسية فى « جميلة » شاعر ، وإن لم تذكر
المسرحية أنه شاعر ، ولكن سلوكه وحسه وتصرفاته تعبر عن
روح شاعر ، وكان الفتى مهران شاعرا بحسه وروحه وصفته ،
يتكلم غناء ومن حوله يغنون وسلمى بطلة المسرحية مغنية ،
لا تتكلم إلا غناء ، وحتى عدو البطل حسام النحاس الذى يمثل
شخصية متناقضة فى أخلاقها مع شخصية مهران جعلته
المسرحية شاعرا يؤلف الأغانى ، فالشاعر قد يكون بطلا وقد
يكون ندلا . وعوض الذى تولى عن مبادئ الفتيان شاعر
يتنافس فى شعره مع مهران ، كما يتنافس معه فى حب

سلمى . ولم يكن الحسين فى مسرحية « الحسين ثائرا »
ومسرحية « الحسين شهيدا » سوى شاعر ، وكانت شخصية
محمود وشخصية كوكب وشخصية صلاح الدين شخصيات
شاعرة تعكس أحاسيسها وعواطفها فى مسرحية « النسر
والغربان » و « النسر وقلب الأسد » وكانت شخصية حازم
ومقبل وليلى وإيمى فى مسرحية « وطنى عكا » شخصيات
غنائية .

وقد تحقق بعدها الغنائى فى مسرحيات عبدالرحمن
الشرقاوى من خلال حدث غنائى . فمسرحية جميلة مبنية على
صراع الجزائريين ضد فرنسا . شعب أعزل يقاوم استعمارا
متمكنا فى الأرض يملك قوى الدمار والضرب . ولعل الطاقة
التى يمكن أن تدفع لمقاومة مثل هذه القوى هى طاقة الشعراء
الحالمين بالمستقبل ، فكان أن تخلقت المواقف العاطفية
المبنية على حب الأرض وحب الانسان .

وبنيت مسرحية « الفتى مهران » على العاطفة والحلم
بالتغيير والتمسك بالمثل فى صراع العواطف والانفعالات عن
الكيفية التى يتحقق بها هذا الحلم . فتخلق الغناء وعبر عن
أحاسيس شخصياته وأزماتهم . ولم تبعد كثيرا مسرحية
الحسين ثائرا والحسين شهيدا عن الغناء ، فهى قد بنيت حول
مثل أعلى يجرى السعى لتحقيقه ، فشخصية الحسين ذات
الجلال شخصية غنائية مملوءة بالعاطفة تنقل عاطفتها لمن
حولها ، فالشخصية الغنائية تولد حدثا غائيا وتنشر غنائيتها

على من حولها ، وتقرض صراعا فى الداخل للذين يقفون
ضدها ، ولقد كان الحدث فى مسرحية « النسر والغربان » و
« النسر وقلب الأسد » مبنيًا على حدث يدفع للغنائية ، وهو
الصراع العربى الاسلامى ضد الصليبيين ووقفه صلاح
الدين فى هذا الصراع .

وذا كانت الشخصية والحدث غنائيين فى مسرحيات
الشرقاوى فإن ذلك قد عكس ظله على المسرحيات بحيث لعبت
الغنائية دورا مهما فيها .

وفى مسرحية مأساة « جميلة » ما إن يبدأ الاستدعاء فى
الحوار حتى تتكون الغنائية من هذا الاستدعاء ، فالصول جان
ليس من المفروض فيه أنه شاعر يحدث مبروك ، الذى يلصق
الاعلانات ، طالبا منه أن يعودا لما كان يقولان ، ثم يأخذ فى
الاستدعاء بعد ذلك بلا مقدمات سوى أن المسرحية تريد أن
يتعاطف الجمهور معه ليظهر رغبته فى العودة إلى فرنسا ،
حيث الأمان بعيدا عن أرض الجزائر فهو مرغم على مايصنع
فى الجزائريين :

أنسيت أنى قلت يوما إننى أنوى الرحيل
لأعيش أيامى التى بقيت هنالك فى فرنسا
بين المراعى والحقول على مهاد طفولتى
هناك فى الوادى الخصيب
وادى اللوار ... حيث الطلاقة والأمان
وكل ماحولى أليف لى حبيب

والأرض مترعة بألوان الثمار .. فأنا هنا فى وحدتى (٢١) ،
(٢٢)

ويستمر الحوار بين مبروك وجان فلا يخرج الايقاع عن
الغنائية . لم تعد الغنائية فى مسرحيات عبدالرحمن الشرقاوى
صادرة من مواقف غنائية أو من شخصيات غنائية فقط ، وإنما
أصبحت ملحقا عاما للمتداولين الذين ارتبطوا بحركة تحرير
الجزائر أو تعاطفوا معها وهى تمثل فى الفترة التى نشرت فيها
وقفة مع الجزائر .

وحتى الحوار المتعدد الشخصيات يبدو فى بعض المواقف
وكأنه قصيدة أو مقطوعة ذات صوت واحد ، بل تمثل وحدة
منطوق غنائى بانفعال واحد .

ففى ختام المسرحية تسمع جميلة وجاسر أصوات انفجار
جاسر : اسمعى أه ما أروع هذا كله ... إنهم إخواننا
جميلة : ذلك الصوت الجسور ... يتحدى كل
شئ إنه عاد يدوى من جديد
يحمل الرعب إلى أعدائنا

جميلة : إنه صوت الجزائر ... سيدوى دائما .. يحمل
الأمس إلى أطفالنا

جاسر : إنه وقع خطى المستقبل الزاحف يأتى من بعيد
التحيات إليكم يا أصحاب اضربوا أيضا لكى تستخلصوا العالم
من هذا العذاب (٢٦٨)

وإذا ما حذفنا اسم جميلة أو اسم جاسر فإن الحس الانفعالي والعاطفى لا يتغير . وإذا كانت هذه القصيدة لشاعر غنائى أو وضعت فى أى جزء من المسرحية فإنها ستؤدى نفس الدور الذى يراد لها . لذا فإنى أرى المسرحية بغنائيتها تمثل فى الفترة التى نشرت فيها المسرحية (فى ١١ / ٧ / ١٩٥٩ حتى ٢١ نوفمبر فى صحيفة الشعب) تتويجا للشعر الغنائى العربى الذى غنى فى النصف الثانى من الخمسينيات للجزائر وحربها وأبطالها ، فالغنائيات المسرحية لا تكشف الشخصية ولا تمد فى الحدث بقدر ماتعب عن الحس العاطفى لمناساة الجزائر .. مع الاستعمار ورؤية الشعر الغنائى لها .

ولا تخرج مسرحية « الفتى مهران » فى غنائيتها عن مسرحية « جميلة » والفرق بينهما أن مسرحية جميلة تؤدى بلا قناع فى التعبير عن الواقع ، أما الفتى مهران فتؤدى غنائيتها بقناع ، وهى تعبر عن الواقع فقد استخدمت خلفية تاريخية بلا تاريخ ، أى أنها تعطى الحس بالتاريخ دون أن يكون وراءها حدث تاريخى محدد تعبر عن أزمة الحكم وأزمة الجماعة ، والصراع بين أن نحارب من أجل الحرب أو نحارب من أجل صد العدو المغير . ويكون مهران شاعرا كبيرا كما هو بطل كبير غير أنه لا يغنى بمفرده . وإنما تغنى معه سلمى حببيته ومى زوجته واسامة وهاشم من قيادة الفتیان ، وعوض والعلاح صابر والراعى وعمدة القرية طه وحسام ، وحين يبدأ الغناء تتلاشى الفوارق بين الشخصيات فهى غنائيات تتغنى

بالحب والقدوة . ولاتتوقف الغنائيات عند حدود القصائد والمقطوعات ، وإنما تتطور لتشمل الحوار الذى يدار بين الشخصيات ، إذا حذف منه اسم الشخصية يصبح مقطوعة واحدة بصوت أو بأكثر من صوت بشكل أوسع مما برز فى مسرحية جميلة ، فهو هنا يصبح جزءا من العادة يلتزم بها الشاعر حتى إن الفصل التاسع فى معظمه يتركب حوار تركيبا غنائيا . يظهر ذلك فى الحوار بين عوض ووائل وأسامة ، ثم الحوار بين مهران وزوجته مى ثم يصل الحوار قمة غنائيته بين سلمى ومهران .

مهران : هذا الليل والأهوال ياسلمى وأنت

سلمى : لاتدنى يافتى الفتیان ، إنى

مهران : (مقاطعا) أه ما أثقل وقع الليل من فوق ضلوعى

سلمى : ودموعى فى الليالى السود لم تعرف دموعى أنا

ماملت لانسان سواك (ص ١٧١)

وتأخذ فى إنشاد قصيدة من واحد وثلاثين سطرا ، ويستمر الغناء حوارا حتى يظهر عوض وأسامة ووائل ليتغير الإيقاع ، ولكن الغناء لا يغيب وإنما تخفت حدته . وتظهر فلاحات يتحدثن غناء ، ويستمر هذا الحس العاطفى حتى نهاية المنظر . وتختتم المسرحية بمقطوعتين غنائيتين جماليتين من سلمى وصابر ، بينما مهران فى الرmq الأخير يردد كل مايقال

صابر : سننطلق

سنخوض معركة المصير بلا دروع أو خوذ ضد اللصوص
الدارعين

نحن الذين يموت أفضلنا ليحيا الآخرون بلا دموع
نحن الذين صدورهم كظهورهم مكشوفة للطاعنين
لم ينعكس وهج على جبهاتنا وعروقنا من هذا يؤججها لهيب
الشوق للمستقبل وسننطلق .

(ص ٢٣٩)

لا يتغير هذا الحس الغنائى فى مسرحية « وطنى عكا » فهى
تمتلىء بالشعر الحماسى لطبيعة الموضوع ، ويشتعل الشعر
الغنائى فيها بحرارة الإحساس بالثورة والألم مما حدث ومما
يحدث لأبناء فلسطين المحتلة ، فحازم يقدم تبريرا للهزيمة
بغنائية خطابية : نحن انهزمنا قبل يونيو يابنى قد انهزمنا
منذ حين

نحن انهزمنا منذ كبلت السواعد
والعدو يكاد يغرس مالدیه من البواتر فى الصدور
نحن انهزمنا منذ واجهنا الخصوم بصدورنا
والشوك يعمل فى الظهور
فلنعبر من كل ذلك حين نضرب من جديد
فالنصر فى التحرير غار لا يصفره العبيد
لن يصنع الحرية الكبرى سوى الأحرار وحدهم بحق ..
المرء يأخذ ما استحق^(٧)

وفى مسرحية « الحسين ثائرا » يبرز هذا الغناء واضحا ،
فالصراع بين الخير والشر والحقيقة التى تضيع تجسد

أحاسيس الحسين لتعبر عن أزمة الامام الصالح ، الذي يحارب حاكما ظالما يفرض سلطانه بسيفه وذهبه ، ويطالبه واحد من أقرب المخلصين له بأن ينحني للإعصار ويصنع ماشاء بعد ذلك ، إن عليه أن ينجو بنفسه أولا ، أى يبايع يزيد فى مواجهة تهديد معاوية ، ثم ينقض البيعة بعد ذلك ، إلا ان الحسين يرفض فيرد متغنيا بالفضيلة وبالمثل الأعلى الذى يمثله :

أه ما أهون دنياكم على طفل الحقيقة
هكذا قد أصبح الخير طريدا يتوارى فى الخرق
وغدا الحق شريدا
يدربه البغى من أفق لأفق . (ص ٦٣)

.....

وتصل القصيدة إلى واحد وخمسين سطرا ، وهى ليست القصيدة الوحيدة الطويلة فى المسرحية ، وإنما تتعدد القصائد الطويلة فيها ، وفى مسرحية « الحسين شهيدا » . فالحدث الغنائى ممتد فى المسرحيتين وتنتهى المسرحية بغنائية يلقيها الحسين حزينا منفجرا ، بدايتها :

ماعاد فى هذا الزمان سوى رجال كالمسوخ الشائعات
وينهيها بقوله فى عزم . سيروا على اسم الله لاتهنوا فنحن بنو
أبيها سيروا بنا نستخلص الانسان من عار العذاب
(ص ١٥٧ - ١٥٨)

لتبدأ بعد ذلك مسرحية « الحسين شهيدا » تتمة للمسرحية

الأولى فى بادية بجنوب العراق على مقربة من كربلاء
والمعركة على الأبواب فقد بدا للحسين ورجاله أنهم اقتربوا
من الكوفة ، فإذا برايات الأعداء تقدم نحوهم ، ويأخذ الحوار
الغنائى بينه وبين الحر الرياحى المكلف بالقبض عليه . وتبرز
شخصية الحسين النبيلة وهو يقدم الماء للأعداء . وتتطور
الأحداث ليحاصر الحسين . ووسط الأحزان يزداد رونق
الغناء وصفاءؤه :

زينب : قد نشأنا يا أخى فى الحزن .. فالحزن كتاب العمر
كله

الحسين : إنما الحزن طويل وثقيل ووبيل
سكينة : أنا لا أعرف والله لماذا كلما حلت بنا الأحزان زاد
الله أفراح أمية

الحسين : حكمة الله دقت يابنية
زينب : كان جدى هو أيضا مبتلى بالحزن حتى عندما
ينصره الله بإحدى الغزوات لم يكن يشرب كأس
النصر إلا مترعا بالدمعات يوم بدر يوم تلك الفرحة
الكبرى ابتلاه الله فى إحدى بناته
سكينة : إنما بيت حزين يا أبى فلماذا كتب الحزن على بيت
النبوة^(١)؟!

وكما ختمت مسرحية الحسين ثائرا بقصيدة غنائية ختمت
أيضا مسرحية « الحسين شهيدا » بقصيدة غنائية من ثلاثة
وثلاثين سطرا تحمل نبوءة بالخزى والخسران الذى ينتظر

المستقبل ويدعو فيه للنضال المستمر من أجل الحق .
فلتذكرونى لابسفلكم دماء الآخرين
بل فاذكرونى بانتشال الحق من ظفر الضلال (ص ١٥)

ولاتخرج مسرحية « صلاح الدين : النسر الأحمر » فى
جزئها الأول « النسر والغربان » وجزئها الثانى « النسر وقلب
الأسد » عن بقية المسرحيات ، فقد اعتمدت بشكل أساسى
فى بنيتها على القصائد والمقطوعات الغنائية - ولقد بدأ الجزء
الأول بموقف مسرحى مثل الحوار فيه حركة تدفع الحدث
للأمام ، حتى ظهرت كوكب لاعبة خيال الظل الشخصية
العاطفية صاحبة الموقف ومحمود وصلاح الدين فآخذوا
يعكسون الحس الغنائى فى المسرحية . وتوجه كوكب حديثها
لعليش ممثل السلطة الذى بدأت تصارعه ويصارعها منذ
البداية وقد شتمها فترد عليه :

أعرفت الأغنية المشجية إذا احتضرت فى صوتك بغتة
ماذا تعرف عنا أنت ؟!

أعرفت الذعر يزلزل أعماق الانسان فيخشى النامة واللفتة ؟
أعرفت القهر يحطم أنبل ما فى النفس ؟
أعرفت الحلم بأن تسبح فوق الأفاق
وأن يجتنى سعادات لم تعرف بعد
فتقعدنا أثقال الأمس ؟! (٨)

وينتهى الجزء الأول من المسرحية نهاية غنائية من صلاح
الدين يتحدث فيها عن العدل « فأين العدل المطلق ؟ »

ويناقشه محمود ليختم الحوار بكلمة صلاح الدين :

لتليق الدنيا بالإنسان .. بأن يحيا فيها الإنسان (ص ١٤٧)

ويستمر الجزء الثانى من « النسر وقلب الأسد » فى نفس الإيقاع الغنائى وحتى غنائية الخاتمة لاتتغير بشكلها الحماسى وحسها الغنائى . فمحمود يحدث كوكب حديثا غنائيا طويلا يوجهان فيه النصح لصلاح الدين :

كوكب : اقم البناء على دعائم الإخاء .. وشده بالحزم يستقم البناء .

محمود : كيلا تضيع دماؤنا .. نحن الذين نصوغ من دمننا الشروق وروعة الزمن السعيد

نحن الذين تهب من دمننا على دنياكم روح الكفاح وبذاك تصنع من دمنى وأنا الشهيد .. منارة الفجر الجديد

كوكب : وبذاك تصنع من دم الشهداء فى ظلمات الليل بارقة الصباح (ص ٢٦٠ - ٢٦١)

ويمكن أن نؤكد فى الحديث عن الغنائية فى مسرحيات عبدالرحمن الشرقاوى أنها لم تعد صادرة عن مواقف غنائية أو شخصيات غنائية فقط ، وإنما أصبحت ملمحا عاما لحوار الشخصيات حتى إن كل مسرحية من هذه المسرحيات التى ذكرنا يمكن أن يستخرج منها ديوان غنائى كامل فى موضوع واحد وإن تغيرت عناوين القصائد والمقطوعات ، وإذا أخذنا ، على سبيل المثال ، مسرحية « جميلة بوحريد » فلو جمعت

القصائد والمقطوعات التى قيلت على لسان جميلة وجاسم لكونت ديوانا كاملا عن حرب تحرير الجزائر ، وهكذا يمكن أن يقال عن كل مسرحية من هذه المسرحيات . ومهما يكن الرأى فى الشعر الغنائى الذى حققت به المسرحيات ، فإنها ساهمت مساهمة فعالة فى ضعف الحركة المسرحية ضعفا شديدا حتى إنى لأشعر أنها لاتصلح للتمثيل بقدر ماتصلح للقراءة . وای محاولة ناجحة لتقديمها على المسرح تتطلب شيئين :

الأول : أن تعد إعدادا جديدا بأن تحذف الكثير من القصائد والمقطوعات الغنائية لتسمح للنص بالحركة على المسرح بديلا عن ذلك البطء الذى أوقعتها فيه النصوص الغنائية .

والثانى : أن يكون الممثل المؤدى للشخصيات موهوبا ومقتدرا على إنشاد الشعر بحيث يتمتع النظارة بقدرته حتى لا يصيبهم بالملل .

وربما يؤدى ذلك لها بعض النجاح ولاسيما أن هذه الغنائيات قد زادت حتى على ماصنع شوقى فى مسرحه . وإذا كانت الغنائية قد مثلت عنصرا هاما من عناصر المسرح الشعري عند باكتير وعبدالرحمن الشرقاوى فان السرد يمثل العنصر الثانى والهام فى مسرحهما .

- ب -

لقد لعب السرد دورا هاما فى مسرحية باكتير « إخناتون »

إذا لم تقدم جميع الأحداث على خشبة المسرح . وربما كان ذلك لصعوبة تقديمها على خشبة المسرح وسهولة تقديم الحدث سردا .

لقد بدأ ذلك فى مقدمة المسرحية التى تشمل المنظر الأول وكان المنظر يتكون من قبو داخل معبد أمون بطيبة حيث يعقد جماعة من كهنة أمون مجلسا سرىا يناقشون فيه أمورهم ويظهر جابى ، واحد من الكهنة يتحدث عن إختاتون والخوف منه :

إن فى قصر فرعون هذا القصر الجميل
حية رقطاع نمتها برارى الشام (ص ٢)

ويعود جابى ليخبرهم بما يحدث فى القصر وبالخوف من أن يقضى عليهم هذا الأمير .

وفى الفصل الأول ، وهو المنظر الثانى ، يتم حوار بين الأمير إختاتون ووالدته تى يتحدثان فيهما عن وفاة زوجة إختاتون وحزنه عليها .

ويتكرر السرد فى هذا الفصل عن هذا الموضوع . تسرد المربية ماحدث لنفرتيتى عندما حاولوا تغيير صورتها لتنطبق على صورة زوجة إختاتون المتوفاة .

وفى الفصل الثانى ، وهو المنظر الثالث تبدى الملكة تى أحزانها لبعد ابنها عنها ، فتخبر عما يحدث بين ابنها إختاتون وبين زوجته وقوة تأثيرها عليه . وفى الفصل الثالث ، وهو

المنظر الرابع ، تسرد تى أخبار مرض إخناتون وموقف الأعداء منه وحالته النفسية التى يعيشها فى لحظاته الأخيرة .
.....

وإذا كان السرد قد أخذ مكانا كبيرا فى مسرحية « إخناتون » فإن مسرحيات الشرقاوى أيضا لم تستطع أن تتخلص من السرد ، اعتمدت عليه فى بنيتها غير أنه حدث تغير فى طريقة السرد ، إذ اختلط بالغناء فلم تترك المسرحية الحدث يروى دون أن يطعم بالانفعالات والعواطف ، وأصبح السرد بذلك مغلفا بالغناء أو غلفت بعض قصائد الغناء بالسرد . باستثناء مسرحية « عرابى » التى اعتمدت عليه اعتمادا أساسيا فى بنيتها . وقد أدت الجوقة السرد لتبنى عليه لوحات مسرحية فيبدأ المنظر الأول بقائد المجموعة يتحدث عن المعاناة التى مرقت الأمة وجعلتها أما شتى ، فلم يعد الواحد لصيقا بأخيه ، وإنما أصبح خصما لدودا له ، حتى ظهر عرابى .

وتروى المجموعة عن عرابى وتجمع الناس حوله ، ثم يتم السرد فى حوار متبادل بين المجموعة كاشفا عما حدث فقد بايعه جميع الشعب حتى الملاك المستغلون وبسطت الثورة أيديها لهم وهى معيدة لهم الحق والعدل ، وكان ذلك سبب حربه . والمجموعة تلعب دور الراوى فى سردها للحدث :
المجموعة : ولهذا حاربوه .

ثم قالوا عنه مصاص دماء .

القائدة : هكذا ما أيدوه أول الثورة إلا .

ليفيدوا منه فى بعض صراعات المصالح

القائد : أدركوا أن انتصار الشعب يعنى أنهم لن يحكموه

القائد : فإذا هم يتصافون لكى يبقى لهم ما اغتصبوه .

(ص ١١)

ويستمر دور الجوقة كلما ظهرت فى سرد الأحداث لتبدأ

عند نهاية السرد لوحة من حياة عرابى قبل أن تبدأ الثورة .

وقد أراد الحزب الوطنى أن يكون الأمر شورى فأنشئ مجلس

الشورى ثم انفض .

المجموعة : وكان على خديوى مصر أن يختار بين الناب

والمخلب فأما حزبنا الوطنى وهو يريد

شورى

قائد المجموعة : وأما بطش أصحاب رعوس المال من تجار

أوربا

المجموعة : فأنشئ مجلس الشورى

ولما هم أن ينظر فى بعض شئون المال فضوا

مجلس الشورى فلم ينفض بل أوشك أن

ينقض (ص ٦٧)

وتمضى الجوقة فى سرد الأحداث دون أن يتغير وضعها ،

وحتى حين تدخل الجوقة فى لوحة الأحداث فهى تدخل لتسرد

الوقائع . ولايعنى ذلك أن الجوقة انفردت بعملية السرد ، فإن بعض شخصيات اللوحات المسرحية كانت تقوم أيضا بسرد بعض الوقائع فالمسرحية كلها محاولة لتقديم حياة عرابى من خلال حوار بين الشخصيات كان للسرد دور هام فى تكوينها ، ولايصعب تتبع الحوار السردى فى هذه المسرحية أو فى غيرها من المسرحيات فهى سمة عامة للمسرح العربى مرتبطة بفنون الفرجة الشعبية ، لم يستطع الشرقاوى أن يتخلص منها . وإذا كان الشرقاوى ومعه باكثر قد وقعا فى مصيدة السرد فإن مسرحهما أيضا لم يتخل عن العنصر الهام من عناصر الفرجة الشعبية وهى الحكاية .

- ج -

والحكاية تمثل العنصر الثالث من عناصر الفرجة الشعبية التى تأثر بها المسرح الشعبى . ولم تستطع مسرحية « إخناتون » أن تخرج عنها . فالمسرحية تحكى قصة إخناتون منذ طفولته حتى وفاته فهى أقرب إلى أن تكون سيرة إخناتون .

لقد قسمت إلى خمسة أقسام ، وأعطى النص لكل قسم منها عنوانا ، وأخذت المقدمة عنوان « المؤامرة » وقدمته تمهيدا لموقف الكهان من الطفل إخناتون وخوفهم منه ومن أمه فهم يتصورونها حية رقطاء تسعى لتقليص نفوذهم .

سادى :

أتسمى ملكة مصر الجميلة أفعى ؟

جأبى : هى شر الأفاعى وأخطرهما سما (ص ٥ ، ٦)

ويدخل الكهان فى حديث مفصل عن الملكة الشامية والملك آمنوفيس . ويأخذ الفصل الأول عنوان « البعث » ويقدم فيه احزان إخناتون ويحكى عن زوجته التى كان يحبها وحزنه على وفاتها ثم محاولة الأم أن تستبدل بها فتاة أخرى توهمه أن الإله أعاد إليها الحياة ، ويختم الفصل بطقوس البعث وتصيح الموسيقى بلحن الصلاة وتسطع المجامر بالبخور بينما يرتل الكاهن على نغمات الموسيقى صلواته وتسبيحاته .

سبحوا اسم أتون مجدوا ذكره
أيها الصالحون رددوا شكره (ص ٥٥)

وبعد أن ينتهى من صلواته يتقدم إلى الجثمان المسجى الذى هو فى الحقيقة ليس جثمانا ، وإنما هو نفرتيتى بعينها فيناديها الأمير فترد عليه فيتقدم نحوها وتستقبله فاتحة ذراعها :

الأمير : (يتقدم إليها) تادو روجى

نفرتيتى : (تفتح ذراعها تستقبله) زوجى أميرى :

ويبدأ الفصل الثانى وهو بعنوان « الإيمان » - فى مخدع نفرتيتى ويظهر إخناتون على مقعد صغير بجانب السرير ينظر تارة إلى نفرتيتى وتارة إلى السماء الصافية المرصعة بالنجوم من نافذة مفتوحة أمامه تطل على الحديقة والشموع مضاءة فى أركان الغرفة فالوقت وقت السحر ، وهو يناجى إلهه .

ويبدو من هذه المناجاة أن إخناتون قد استقر إيمانه بإلهه
أتون ، وهو يسبح لإلهه ويمدحه ويثني عليه أن منحه الحبيب
وأعاد إليه نور اليقين ، ويعد إلهه بأنه سيحطم أصنام الدنيا .
لقد منحه الحب والقوة ليواجه العالم .

هذا الصنم الغافى : هل يعلم أنى
سأحطم أصنام الدنيا بيديه الناعمتين
وستشرق من وجهه أنوارك فى العالمين
ربى لاتسخط علىّ إذا أسلمت فؤادى إليه
ما أعبده يارب ولكن أعبدو وجهك فيه
عادنى اطمئناتى إليك من اطمئناتى إليه
وهدانى إلى الايمان بحسبك إيمانى بجماله
كيف أثنى عليك إلهى بأى لسان (ص ٦٢)

وتأخذ التفصيلات القصصية فى حياة الفرعون ، فهو
لاينام الليل بل يأخذ فى التهجد ثم يقترب من نفرتيتى
فيقبلها ، وتقوم فيعانقها . ثم تدخل الملكة تى التى تكشف
أحزانها لحب إخناتون زوجته ويتبين من حديثها أن زوجها
أمنوفيس مات ، وأنها وحيدة تحاول أن تسترد ابنها من
زوجته ، وتحاورها الوصيصة تى فى أحاسيسها . ويظهر بعد
ذلك أن نفرتيتى حامل فى طفلها الأول . وينتهى الفصل
بصيحة من الفرعون وهو فى سريره . فقد رأى رؤيا تظل
مستمرة فى صحوه فهو ينظر إلى عينيها فيرى بقية الرؤيا .
وتكون هذه الرؤيا نبوءة لمصر .

وينتقل الفصل الثالث والآخر إلى مدينة الأفق . وتتضح فيه المشكلات التى أصابت إخناتون من جراء عقيدته . فقد دفعته زوجته لانشاء مدينة جديدة هربا من أمه لتبدأ بداية جديدة فى علاقتها بزوجها وهى تقف بجانبه بقوة فى دعوته الجديدة . وتبرز التفاصيل الخاصة بمشاكل الفرعون والدين الجديد . فقد فقدت ممالك مصر فى سوريا ، وبدأ الحيتيون والأشوريون يهاجمونها . وظهرت مؤامرات الكهان واصبح الأمر فوضى . وأخذ كثير من رجال إخناتون يهربون منه لينضموا الى الكهان ، حتى الجند تركوه ولم يبق معه سوى زوجته وقائده المخلص حور محب .

والفصل الخامس يعنون « بالاحتضار » ويرى فيه إخناتون فى غرفته فى قصره وعلى سرير مرضه ، ويظهر فى الفصل نفرتيتى وتاي وسمنقارا زوج ابنته الذى يشعر بأنه أخطأ فى تزويجها له كما يظهر أبى من رجالاته المخلصين وقائده حور محب . لقد اشتركت الأحداث حوله والعلة فى إنهاكه ويبدأ فى الشك فيما أمن به ، فهو لم يحقق شيئا ، لينتهى الفصل بعودة الإيمان له ، ولكنه يتغير فلا بد أن يصحب الإيمان سيف يدافع عنه . ويموت الفرعون بعد أن تكون المسرحية قد قصت كل ما يخصه ويخص حياته وعالمه . ومع أن المسرحية تعبر عن مناسبة إخناتون فإنها لم تتكثف لتصبح تراجيديا ، وإنما أصبحت حكاية ممسرحة ، هذا بالإضافة إلى كثير من التزايدات فى وصف العواقب والأحاسيس ، وكذلك القصائد

الطويلة التي دخلت النص فرهلته وكان يمكن أن يستغنى عن بعضها .

ولا يمكن إغفال الحكاية فى مسرحيات عبدالرحمن الشرقاوى ، غير أنه من الواضح أن الحكاية الفرعية التي تحكيها الشخصية قد اختفت إلا فى مسرحية « وطنى عكا » فحازم يحكى لكاتب أوربى قصة الملك الذى ضحك ، وفيها يروى بسهولة وسلاسة عن ملك شديد الفطنة كان يطرب من نكت الحكماء ، ويعفو عن قول السفهاء ويوزع كل عطاء بالحكمة ، ومن يعترض عليه يثاب بضعف عطاء المتملق ، لاحظ يوما أن الشعب قد ابتعد عنه وبحث عن السبب ، فعرف أن مكانته قد هانت عند الشعب ، وفكر أن يتملق الشعب فتزوج بنت الحوذى ، فقالوا رجل متقلب جرب كل الأساليب لترضية الناس فلم يفلح ، فضاق وهاجمه أرق ملكى حتى أوشك أن يتلف ، وقام ليبحث عن سلوى تنقذه من أظفار الخوف فدعا جميع الحكماء والسفهاء ، وأعطى كلا منهم سيفا وأعلن عن مكافأة لمن يبقى منهم حيا ، نصف ملكه ، فقامت المذبحة ورأى الملك رعوس رعاياه تسقط ، واصطدم برأس حكيم مترد ورأس سفيه متمرّد ،

فضحك الملك وسرى عنه .

كان حازم يرد بهذه القصة على الكاتب الأوربى وهو يضحك .

وإذا كانت هذه الحكاية قد أقحمت فى النص فإن مسرحيات الشرقاوى جميعا تدخل فى إطار الحكاية .

ولقد تطورت الحكاية فى مسرح عبدالرحمن الشرقاوى إذ اتجهت إلى السيرة ، أى أنها امتدت امتدادا كبيرا . وهذا ما أدى بمسرحياته جميعا إلى أن تتضخم فهي قد أصبحت محاولة لمسرحية سيرة ، ومع أن هذه المسرحيات تنقسم الى قسمين : القسم الأول عصرى ، يتعامل مع الحدث فى العصر الحديث كما فى مسرحية جميلة ، ووطنى عكا ، وعرابى زعيم الفلاحين ، والقسم الثانى يتعامل مع التراث فى شكله التاريخى أو فى روحه مثل مسرحية « الحسين ثائرا » و « الحسين شهيدا » و « صلاح الدين النسر الأحمر » و « الفتى مهران » فإن جميع هذه المسرحيات ذات الحس الحديث أو التراثى تتجه إلى السيرة الشعبية فى بنيتها ، فمسرحية « مأساة جميلة » تحكى سيرة الحرب الجزائرية وبطلها جاسم وجميلة . ومسرحية « وطنى عكا » تحكى سيرة المجاهدين الفلسطينيين فى مواجهة الاستعمار الصهيونى بعد حرب ٥ يونيو سنة ١٩٦٧ وإن كانت تقدم لوحات تسجيلية عن حياة الفلسطينيين فى الأراضى المحتلة ، فهي بذلك تقترب من مسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » التى اعتمدت على البطل وتقديم سيرة حياته النضالية . أما المسرحيات التى اتصلت بالتراث فقد اتصلت اتصالا وثيقا بالسيرة ، فالحسين ثائرا والحسين شهيدا هما امتداد لسيرة بطل واحد هو الحسين ، ومسرحية صلاح الدين النسر الأحمر التى

تتكون من جزئين هما النسروالغربان والنسروقلب الأسد هي سيرة البطل صلاح الدين ، أما الفتى مهران فهي سيرة استمدت روح البطولة من بطل السيرة الشعبى ، فهي تحكى سيرة البطل مستمدة الجووالحركة من بطل السيرة الشعبية ، مسرحياته جميعا تتحدث عن بطل تقوم الجماعة به ، ولا حياة بدونه ، والجماعة نفسها تعرف ذلك وتحرص عليه ، ولا فرق فى ذلك بين المسرحيات المستمدة من التراث أو من المسرحيات المستمدة من الواقع الحديث .

وتقدم مسرحية الفتى مهران صورة مجسدة عن البطل بشكل واضح ، فالفتى مهران قائد الجماعة وبطلها ، تتغنى بشعره وتأتמר بأمره ، فهاشم الذى ذهب إلى السند للحرب مع السلطان يظهر لزوجته وكأنها تحلم ليقول لها إنه لن يعود ، وإن عليها أن تملأ الدنيا غناء بأناشيد زعيمه . وهو فى هذه الأشعار يحيا . (ص ٨٠) ولايقعد البطل مهران شىء عن أن يؤدى دوره البطولى للجماعة ، حتى والسل يأكل صدره ، فهو يشعر أنه حين يشهر سيفه فى صراع الحق والباطل ، فإن فى الأصلاب منه ألف جن ، إن شيئا لايقعه حتى لو بصق دماء (ص ١٥٥) ويقف منه حاسده وعدوه موقف الرفض ، ومع ذلك فهو يعرف رأى الجماعة فيه . فهي تراه فوق العيوب والذنوب لاىخطيء أبدا ، إنه الشىء الضرورى لهم وماعداه فضل ونفاية (ص ١٥١) . وحين يتهم مهران فى سلمى زوجة صديقه وتلميذه هاشم يرد أسامة على التهم بأن مهران معصوم ، فهو الذى يحمل فى أعماقه أزهى تقاليد الفتوة

(ص ٢٢) ويرفض الفلاحون أن يقتنعوا بأنه سقط فهم
يصرخون كل شيء ساقط إن كان مهران سقط . (ص ١٧٥)
فللبطل تاريخه مع الجماعة ، فله فضل عليهم ، لقد غامر
بحياته حتى الموت ، وكم كابد حتى يأتى بالقمع فى وقت لم
يكن لديهم فيه كيل شعير ، وحين يبلغ الفلاح صابرا التهمة
التي ألصقت بمهران يتحدث بتأكيد « إن الفتى مهران
معصوم فمن ذا شوهه » ص ٢٠٥ .

ولقد أخذت مسرحية الفتى مهران تمسرح تاريخ بطل فى
مواجهة أعدائه ، وتنقل تفاصيل حياته وحياة المحيطين به
بدقة تجعل المسرحية تفقد التركيز . فالنص لم يتخذ لحظة من
لحظات البطل ليبنى عليها بناء المسرحى ، وإنما اتخذ حياة
البطل كلها موضوعا له .

وإذا كانت شخصية مهران خارجة من ذهن عبدالرحمن
الشرقاوى ليبنى عليها مسرحية تقدم حياة البطل المخلص ،
فإنه فى مسرحيتى الحسين ثائرا والحسين شهيدا استمد
شخصية تاريخية من تراث الجماعة ، وحياتية من رؤية
الجماعة لها ، فهي تمثل بالنسبة للجماعة واقعا يتغنون به ،
وكثيرا ماتتحوّل هذه الشخصية إلى العقيدة المعيشة ، فبطولة
الحسين جزء من إيمان كثير من الجماعة العربية ، فهو رجل
المبادئ الذى ضرب المثل الأعلى للدفاع عنها حتى الشهادة
فتصبح مبايعة البطل تقربا إلى الله وتكفيرا عن الذنوب :
سعيد : فقد أقسم الناس ألا يصلوا بغير الحسين .

ابن جعفر : بغير الحسين ولكنكم قد خذلتهم آخاه

سعيد (مقاطعا) : فنحن نكفر عن ذنبنا ونندم على كل ماكان منا

ونحن نبايع توبة إلى الله .. فإله في التائبين
(ثار الله ص ٧٤)

لقد وضحت المسرحية الموقف الديني لانصار الحسين
منه كبطل مرتبط بعقيدتهم مؤد لخالصهم .

فهو الامام الذي لا يخفى على الناس النصح ولا يكذبهم
« إن أولى الناس بإمام الحق أن يخلص في النصح لصاحبه .
هكذا يتبعه الناس على نور اليقين » « الحسين شهيدا »
(ص ١٤) حتى قتلة الحسين كانوا يعرفون أنه البطل وأنه
على حق وأنهم على باطل فالعريف يخاف أن ينظر إلى عينيه
وهو يموت ، وحين يسأله عمر بن سعد أمير جيش الكوفة أن
يأتي براسه له ماشاء من المال يرد عليه بقوله « ما انتفاعي
بعد هذا بكنوز العالمين ؟! » (ص ١١١) . ويذكر العريف
« أن في عينيه نورا هائلا يصعق من ينظر له » فيرد عليه زيد
يؤكد ذلك : « نظرات فاض منها من جلال الله .. مايجفل منه
عارفوه .. نظرات كشعاع الحق » .

يتحول الحسين وهو ملقى على الأرض جريحا ينزف في
الرمق الأخير إلى قوة أكبر من قوة أعدائه ، فالقائد نفسه
خائف وجل ممزق يشعر بالألم وبالندم لما صنع .

عمر : (منهارا فجأة) يا للشقاء فما احتيالى حين يأمرنى
يزيد

هوذا كتاب منه يأمرنى بقتل بنى على اجمعين ..
يا للحسين .. ويا لآلامى ! .. ووا ندمى العظيم
إنى أمرت بأن أعود لهم به أو لا أعود . (ص ١١٢)
ولانتوقف المسرحية عن تقديم التفاصيل الخاصة
بالحسين وبالصراع بينه وبين بنى أمية حتى بعد وفاته .
فإن خيال الحسين يظهر ليزيد فى نفس البرية التى
استشهد فيها الحسين ليعلن له : « إن مثلى لايموت .. رب
ماض .. لايفوت » (ص ١٤٦) فالبطل باق مستمر لاينتهى .
ومن هنا لم يتوقف الشرقاوى عن تقديم صورة البطل ،
فانتقل إلى شخصية صلاح الدين لتكون موضوعا لمسرحيتين
من مسرحياته « النسر والغريان » و « النسر وقلب الأسد »
وتتحدث عنه كوكب لاعبة خيال الظل وبنت من بنات الشعب
بأنه محارب يخوض حرب التحرير الكبرى يعيش على صهوات
الخيل صباح مساء (ص ٩٧) . وتذكر فى موقف آخر صلاح
الدين فى حديثها لمحمود بأنه السلطان المرتجى الذى مضى
ليظهر أرض البلاد من الغاصبين ، والمسرحية تستخدم
تفاصيل عن حياة صلاح الدين وحياة الجماعة مغيرة فى
الموقف الواضح من البطولة فى مسرحيتى الحسين ثائرا
والحسين شهيدا للحديث عن أزمة البطل والجماعة فى
مواجهة الأعداء .

ولا تتغير صورة البطل في المسرحيات المستمدة من الواقع الحديث ، فهو حياة الجماعة أيضا ، ولا حياة لها بدونه . أى أن المسرحية التى تعبر عن قناع يلبسه الماضى ليعكس الحاضر لا تختلف صورتها عن المسرحية التى تسقط قناع الماضى لتقدمه حيا للجمهور . ففي مسرحية « جميلة » يظهر البطل جاسر محركا للحدث وللثورة . والاستعمار يهتم كثيرا به ، فيعلن عن مكافأة كبيرة لمن يسلمه لهم . وتدخل المسرحية فى تفاصيل عديدة عن بطولته ومواجهته للاستعمار وحين قبضوا عليه فى نهاية المسرحية ، وهو يحاول إنقاذ جميلة من السجن تقول له بأسى (ياليتهم قبضوا على كل المدينة ماعداك .. أكون ذاك ؟! أنعيش فى الكابوس) (ص ٢٦٤) وهى بذلك ترى أن البطل هو المنقذ وأن القبض عليه قد يجعل الجزائر تعيش كابوسا ليس من السهل الصحوه منه ، وتؤكد ذلك فى أنهم دفعوا ثمننا باهظا حتى يبقى حرا يقاوم المستعمرين :

جميلة : إنا دفعنا فوق مايتخيل العقل المحدد من ثمن لتظل أنت .. إنا احتملنا فوق مايتخيل الانسان من ألم لتبقى أنت ... أنت !

لقد كانت تشعر بالأمان وهو حر طليق ، ففي حريته حلمها بأن تتحرر وبأن يقبل فى الركاب منقذا لها وحين تراه أسيرا تتأسف فقد ضاع الأمل فى حريتها : « وإذن فقد حكموا على الآن بالاعدام حقا » ص ٢٦٢ . وتبكي فى انهيار لضياح الحلم .

وإذا كان جاسر البطل المنقذ فالجماهير فى مصر ترى
عرايى فى مسرحية « عرايى زعيم الفلاحين » البطل الموحد
لهم ، الذى لاقائد غيره والذى أصبح به الشعب واحدا
ومتحدا :

المجموعة : فاجتمعنا خلفه وعدونا واحدا
لم. نشعر بالغربة فى ارض الوطن
وتحدينا به غدر الزمن
وإذا بالكل فى الواحد .. حلم السلف الاول قد صار
حقيقة

فدعاه الناس فى كل قراهم واحدا
إنه الواحد لاقائد غيره
فجميع الشعب قد أصبح فى شخص عرايى واحدا ..
واحدا متحدا . (ص ٦)

وتأخذ المسرحية فى تقديم تفاصيل خاصة بعرايى لتثبت
له البطولة . ولم تخرج مسرحية « وطنى عكا » عن هذا إلا أنها
لم تقف عند الواحد ، وإنما وقفت مع البطل جماعة ، ماجد
ومقبل وحازم ورشيد . وهى تدخل فى تفاصيل طويلة توضح
شكل السيرة أكثر مما توضح شكل التركيز المسرحى . وأنا
هنا لا أستخدم كلمة الملحمى ، فالسيرة شىء والملحمة شىء
آخر كما أن هذا المسرح لا يرتبط بأى صورة من صور
بالمسرح الملحمى البريختى . إن هذا المسرح مسرح
مصرى ارتبط بتراث الجماعة وواقعها . وحتى النهايات كانت

نهايات لبطل من أبطال السير . جاسم يقبض عليه . ولكن
الأمل فى الحرية لايموت ومازال بطلا وهو فى أسره ، وهو
يغنى مع جميلة فى النهاية بالسلام للإنسان فى كل مكان .
وتنتهى « وطنى عكا » بالانفجار الذى يقتل الأعداء وبالفرحة
فى تحقيق العدل والأمل أن يتحرك ضمير العالم وليكن الصبر
الطريق حتى ينهزم الخصم .

أم رشيد : اضرب صرح الظلم الجاثم

أبو حمدان : بدد هذا الليل الداجى .. اضرب .. اضرب

ليلى : ارفع رأسك باسم العدل .. اضرب .. اضرب

أم رشيد : قم واضرب ليتحرك معك ضمير العالم ..
اضرب .. اضرب

أبو حمدان : فلنتخذ الأسوة من عنقرة العبسى اكتم ألمك
واصبر حتى يصرخ خصمك .. واضرب .. اضرب .

فالبطولة مستمرة لا تتوقف . وعرابى فى نهاية مسرحية
« عرابى زعيم الفلاحين » يعود وحيدا من النفى يواجهه
الأصدقاء والأعداء ويظل صامدا ، فهو يعرف أن التاريخ
سيقول عنه كلمته ، فهو بطل واثق من أن الغد معه ، وقائد
الجوقة يتحدث عنه منصفاً إياه .

آيها الفتية ماضيعنا

إنه قد ضاع فى سوق البغايا والللصوص

هو من لم يتعامل قط إلا بالأمانة .

غاله فى يوم نحس مستمر
غائل الختل وشيطان الخيانة (ص ٢٢٧)

وفى مسرحية « الفتى مهران » تنتهى سيرته بطعنة من الظهر ، ولكن القتل لايعنى النهاية فهو مازال بطلا يعلن أنه لم يمت . وأنه مازال كما كان ، ويطلب من رجاله أن يذهبوا لتحرير الرجال من السجون وتأمين الحدود ضد قطاعان التتار . وأن الزمان الحلو سيأتى إنه يبصره عبر الأفق والغد الوردى قادما يختال فى سرى الشفق وتعلن سلمى أنها ستغنى أغنياته فالأمل مازال حيا لم يغب بطعنة فى الظهر .

والبطل لم يمت فى « الحسين شهيدا » فهو مازال يظهر للطغاة يخوفهم فخيال الحسين يظهر ليعذب قائله وكما عطش الحسين يزيد فى البرية وينادى يامن لظامىء كآسا بعرشه ! وتمتد الثورة فى الرجال ولتصبح ذكرى ثأر الحسين ثورة ممتدة .

وتنتهى مسرحية صلاح الدين فى جزئها الاول « النسر والغربان » بالأمل فى أن يشيع الحب فى الدنيا لتليق بالإنسان ، فهذا حلم البطل المخلص ، وينتهى الجزء الثانى بقرار صلاح الدين أن يعود للبلد الأمين لكى يصون طهارته حيث الحياة وكل مافيهما سيصلح بعد حين .

لقد كان البطل السبرى هو الشخصية الأساسية التى صنعت الأحداث فى مسرح عبدالرحمن الشرقاوى ومسرحية إخناتون لباكثير . وهذا ما أدى إلى أن تصبح هذه المسرحيات مسرحة لسير ، ولم تستطع أن تقف عند حدود

المناسبة لتصنع تراجيديا . لقد تشكلت من خلال فنون الفرجة الشعبية وارتبطت بها ، فلم تستطع أن تخرج بعيدا عنها ، حتى ونحن نعلم أن باكتير دارس للمسرح الغربى والشرقاوى يعرفه كذلك ويذكر فى مسرحه أسماء أبطال شيكسبير وجملا من مسرحياته ، إلا أن الاطار التراثى للفرجة حكم القدرة على كتابة المسرح وشكلها بشكل مغاير للشكل الغربى بما يمكن أن يصبح معه هذا المسرح صورة لمسرح معبر عن واقع الأمة التى قدم لها هذا المسرح . وكان أهم عنصر من عناصر التأثير عليه هى السيرة الشعبية التى جعلته يرتبط بمسرحة السيرة واستخدام شخصية البطل كما قدمتها السير الشعبية وإن أضيف إليها من الواقع الكثير . فلقد كانت هناك وظيفة محددة تدفع للكتابة وللتغيير فى حركة البطل ، لذا فمن الضرورى دراسة هذه الوظيفة لأنها ساهمت فى تشكيل بنية النص المسرحى بالصورة التى رأيناها .



الوظيفة

لقد تغيرت الوظيفة تماما عند باكتير والشرقاوى عما كانت عليه عند شوقى وعزيز أباطة . فلم تعد الوظيفة الأخلاقية هى الرسالة التى يضمنها الشاعر المسرحى عمله . وإنما اتسعت الحلقة لتدخل دائرة الأيديولوجيا . وإن اختلف موقف الشعارين منها .

فمسرحة إخناتون لعلی أحمد باکثیر تتناول الدين كقضية ايديولوجية وليس كقضية أخلاقية . فهو فى جميع مسرحياته يتغيا الحس الاسلامى ويدعوه . وفى هذه المسرحية تتسع رؤيته للإسلام فلا يتوقف عند الموقف الاسلامى الأخلاقى له ، وإنما يتعداه إلى الرؤية الايديولوجية . فإخناتون يدعو لدين جديد يقوم على الحب يحلم فيه إخناتون بيوم يسود فيه السلام بين الناس ، فلا يبغى المصرى على السورى ولايزهى المصرى على النوبى ، وتلغى الحرب الزبون ويصبح الناس جميعا وهم إخوة آمنون (ص ١٢٦) ، وهو يرفض رأى قائده حور محب فى أن يستخدم السيف فى الخارجين على ملكه ، فقد كان رأى أن يذهب ليؤدب الطغاة فى سوريا ويمنع عنها الحيثيين ، ثم يرسل بعدها الرسل لبيثوا تعاليم إخناتون ليدخل الناس فى دين الله أفوجا ، فيرفض إخناتون ذلك إذ لا إكراه فى الدين ، وليكن نشر الدين بالحجة والبرهان .

إخناتون : ليس فى دين الرب إكراه يا حور محب

حور محب : بالحجة والبرهان

إخناتون : أجل بالحجة والبرهان . (ص ١٣٠)

يؤمن إخناتون بأن إلهه دعاه إلى السلم والحب حتى يرى الناس بينهم فرعون أخا وسلطانا يعف عن الحرب والبغى والعدوان ويدعو إلى السلم والحب والاحسان (ص ١٣٢)

وإخناتون يقاوم رجال الدين المدعين الذين يحبسون

الأموال لهم ، فيصايرها ليجعلها للعبادة ، فهي حرام لغير الرب الحق أتون . ويقاوم الكهان ورغباتهم ودعواهم من أمثال أمون ودع وفتاح وتلك الآلهة الأخرى . إن هي إلا أسماء سموها هم وأباؤهم إنه يحلم بتحقيق عصر يكون الناس فيه سواء .

ويقاوم إخناتون فى الداخل والخارج ، فالكهان فى الداخل يؤلبون الناس عليه ، حتى تحدث فوضى فى البلد فلا ضرائب تدفع ولاجند يبقون فى معسكراتهم . وفى الخارج الثورة فى سوريا والأعداء من حيثيين وأشوريين يتحرشون بالمملكة . ولما تكاثر الأعداء أخذ يشك فى إلهه . لقد كان إخناتون يريد العالم أن يكون له كما هو ، وأن يضيف إليه تعاليمه فى الحب والسلام ففشل ونجح قائده . لقد كان إخناتون فى المسرحية يحمل تعاليم لاتصلح لسلام العالم ، وفى الوجه المقابل كان قائده يؤمن بالسلام المدعم بالقوة .

لقد كان حور محب الممثل للأيديولوجية الإسلامية فى تحقيق السلام القائم على الحماية ، فلا سلام للضعيف فى مواجهة مثالية إخناتون المطلقة التى لاتحمى ضعيفا ولا تنصر صاحب حق . وحين يقنط إخناتون يكون الأمل والخلص عند حور محب .

فإخناتون يغضب غضبا ذاتيا على إلهه الذى لم يقف معه ويعلن تخليه عن مبادئه وأنه يسل السيف ويأمر بالقتال ، وبأن يذبح كهان أمون ومن ناصرهم ، فهم لم يعودوا فى نظره أعداء

الرب آتون وإنما أعداءه الشخصيين . وحين يحادثه حور
محب بأنه فى خدمة مولاه العائش فى الحق ، الناشر دين
الحب ودين السلام ، يرد عليه إخناتون بأن لاحب ولاسلام .
ولكن حور محب الذى رأى سيده يعطيه الأمر بالقتال يرى أن
ذلك « اليوم يوم الحب ويوم السلام » (ص ١٧٣) .
والمسرحية وهى تحاول أن تحقق رسالة إسلامية بتقديمها
للأيدولوجية الإسلامية ورؤيتها للسلام القائم على الدفاع عنه
وحمايته بالقوة لاتتوقف عند ذلك . فهى تتنبأ بحكم الإسلام
فى مصر وإن تنبأت أيضا بحكم المسيحية لها . وتجعل من
إخناتون ناصرا لدعوة محمد عليه الصلاة والسلام . فهو يرى
فى نومه - رؤيا تستمر فى يقظته - كأن رجلين أحدهما يحمل
الفجر والآخر يحمل الشمس فى يمينه وهو يصرخ يا حامل
الشمس لاتتركنى امكث عندى أؤخذنى معك ، ثم يمسك ذقن
تفرتيتى وينظر إلى عينيها فتتسع وتتسع حتى كان الكون
الواسع والزمن اللانهائى داخل عينيها ، فيرى الرجلين
بوضوح ومن الصورة التى يصفهما بها يتضح أنهما المسيح
عليه السلام ومحمد صلى الله عليه وسلم .

يصف الصورة التى يراها للمسيح وهى صورة مرتبطة
بالرؤية المسيحية له : جميل الوجه .. شديد الأدمة تقطر
جمته كالخارج من ديماس يحمل فى يمينه الفجر ، وهذه مصر
تضىء بنوره ! فيصرخ « اغمرنى يانور .. فض يانور على
قلبى » (ص ٩٩) . أما صورة الرسول المسلم فهى أيضا من
الصور المعروفة والمرتبطة بالرؤية الإسلامية له . فهو يراه

بهى الطلعة أبيض .. مستقيما بالحمرة أدعج فى عينيه
بريق ... واسع المنكبين قوى الذراعين يحمل فى يمينه
الشمس .. وهذى مصر تموج بأنوارها ، وتقفيض رويدا رويدا
على الكون من أقصاه إلى أقصاه « ويناديه إخناتون يطلب من
النور أن يقبل ولا يدبر عنه ، فهو يشعر أن هناك فراغا قائما
بينهما ، فيطلب من النور أن ينساب فى عروقه ويروى عظامه
ويغمره ويدعه يذب فى لهيبه . ويضمحل خيال الرجلين من
عينى نفرتيتى ، ويغيب ، وشعور إخناتون فياض بحبهما ،
فيشعر أنه وإياها يسعيان فى ذات الرب الواحد الأحد ويختم
اللحظة بختام الفصل الثانى :

ستضىء بنورها مصر	وافرحى عيشى
يامصر وفيضى هدى	وضياء على العالمين ؟!

وبعد أن تحدث له الأحداث فى الفصلين الثالث والرابع
 ويفقد إيمانه يتذكر الرؤيا فيستعيد لها تدعيم إيمانه بأن السلام
والحب لا يتحققان إلا بالدفاع عنهما : فالرب قد أنزل صاعقة
أحرقت البستان ، وهو يعلم أن الله ينزل الغيث منهلا ليطفىء
به النيران ، فالحب والسلام لا يكونان دون دفاع عنهما . فلقد
فهم الآن لماذا كان أخوه حامل الشمس يحمل سيفا ، إنه الآن
يعود إلى حور محب متمنيا لو أنه أصغى إليه أى لو أنه آمن
بالسلام القائم على القوة لا الضعف :
الآن فهمت لماذا كان أخى

« حامل الشمس » يحمل فى يسراه سيفا
 إن رحمتك العظمى رحمة الجراح الذى
 يبتتر العضو كى ينقذ الجسم من قرحة ساعية
 حكمة غابت عنى فانهار لها صرح أعمالى
 (يلتفت الى حور محب)
 كم ذكرتنى يا صاح بها .. ليتنى اصغيت إليك (ص ١٧٧ -
 ١٧٨)

.....

ولقد تغيرت هذه الأيديولوجية تماما عند عبدالرحمن
 الشرقاوى ، فهو مشغول بهموم أخرى كان همه الأكبر هو
 قضية التحرر الوطنى ومقاومة الاستعمار ففى مسرحيته
 « جميلة » يندد بالاستعمار الفرنسى وقسوته ويمجد الشهادة
 فى سبيل المعركة ويغنى لمناضليها تقول جميلة :
 فى مثل سنى يسقط الألاف من شهدائنا
 وعلى الشفاه من الدم المسفوك رن هتافهم ... تحيا الجزائر
 (ص ٧٠)

ولقد امتد هذا الحس ليشمل مسرحية « وطنى عكا » فهى
 أيضا تمثل دعوة للتحرر من الاستعمار الصهيونى . ويعلن
 مقبل أن « نبات الثورة لا يستحصد إن لم يسق دم الشهداء »
 ويصبح حلم جاسم فى العودة إلى عكا هى كل مايريد فى
 هذا الوجود :

إنى أرى راياتنا تتحقق فى الأفق البعيد
وهناك يبتسم الشراع وهناك فوق حدائق الزيتون ينتفض
الشراع

هنا نحن يا وطنى نعود إليك من تيه الضياع
وطنى هو المستقبل البسام ينهض من جديد
بنضارة الزمن السعيد (ص ١٩١)

وتنتقل مسرحية صلاح الدين إلى الماضى لا لأن الماضى
هو الهدف ، ولكن لأنه يصبح قناعا يتمثل فيه الحاضر .
فالمسرح يعكس واقع الجماعة . ويتحرك فى دائرة
إصلاحها . فليس فى الواقع صلاح الدين ولكن هناك الحلم
فى صلاح الدين ، ومن هنا كان مسرح الشرقاوى يتجه إلى
البطل والبطل الايجابى الصارخ فى بطولته الذى يقدم التاريخ
ولكنه يجعل أرضية التاريخ البطولة الشعبية المجسدة فى
سيرة البطل الشعبى . وإذا كان الحاضر قد امتلأ بالهزائم ،
فليس معنى ذلك انها مستمرة وأنه لاخلاص ، فهناك صلاح
الدين المخلص الذى يسترد بيت المقدس ، ويعلن أنه لم
يخض غمار الحرب إلا كى يطهر الأرض الحزينة من حشود
الغاصبين ، ولكى يسعد البلد الأمين وهو فلسطين . ويرد عليه
محمود بأن البلد الأمين فى انتظاره حتى ينحى عنه غاشية
الهموم . والتكالى هناك ينتظرون الخلاص فلا شىء فى البلد
الأمين سوى التطلع للخلاص " (ص ٢٥٨) ويعد صلاح
الدين بالعودة إليه .

والتححر الوطنى لايتوقف عند حدود فلسطين ، فالأزمة فى مصر متجسدة فى الاستعمار ينصب شراكه لها ، وتعتبر مسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » عن أزمة الوطن لقد قدمت المسرحية لوحات تعبر عن البطولة كما تعبر عن خيانة الوطن . ومن هنا تحدثت مسرحيات الشرقاوى عن حرية المواطن ، فلايمكن أن يكون هناك تحرر من الاستعمار دون أن تكون هناك حرية المواطن فمسرحية « عرابى » تقدم صورة للفلاحين ، فهم يكدحون ، والصناع يشقون وتنفذ عليهم السخرة إنهم ينتجون الثروة ومع ذلك فهم يجوعون ويعرون . وعرابى يوجه لافندينا سعيد الكلمة لينقذ الفلاح والعامل . فرسول الله قد سن لنا سنة « انقدوا العامل أجره قبل أن يجف عرقه » (ص ١٩) ويقسم سعيد أن يصنع مايرضاه ربه ولكن ذلك لا يحدث . وتعتبر مسرحية « الفتى مهران » عن معنى الوطن والمواطنة .

« وطن الانسان مايمنحه المسكن والعزة والأمن وها نحن هنا كالغرباء نحن فتيانا وفلاحين لانملك من أرض الوطن .. قيد ذراع .. نحن لانملك من هذا التراب حفنة واحدة » فالحمل لم يعد يكفى لكى يطعم من يعمل فى هذا الزمن بل على الانسان أن يدفع كى يأكل من كرامته وشرفه وكان صلاح الدين قد قرر أن يدرب الجيش ويضم إليه الفلاحين ومن يرغب من العلماء وهنا أخبره محمود بأن المظلوم المسلوب الأمن لايعرف الحرب فإن المواطن لكى يدافع عن وطنه عليه

أن يعطى العزة والعيش الموفور « فعلى الأذرع ألا تتهاوى
يأسا من تطبيق العدل وآلا ترتعش من الخوف لتحسن أن
تمسك بالفأس وتقوى أن تنضى السيف (ص ٥٢) . وهمام
يصرخ مستنجدا بالوزير صلاح الدين أن يمنحه العمل فى ظل
الشرف وأن يسترد أرضه وأرض آبائه :

أنا لا أطالب إلا أرض أبائى .. أرضى
(شيئا فشيئا كأنه يحلم)

قريتى .. عملى فى الأرض بالدنيا جلوس مع صحبى
تحت ضوء القمر الهادىء نحكى ونعيد (ص ٤٨)

ويقرر صلاح الدين أن يجعل مجلس شورى ممن يختارهم
الشعب ليقام ميزان العدل (ص ٦٧) . ومع أن ميزان العدل
يمكن أن تحققه الجماعة فإن الحلم بالبطل المخلص الذى
يقيم العدل يكمن فى أعماق الناس ، فأم صابر حين يحدثها
ابنها عن الجوع والفقر والقهر وقسوة الصمت والأيام التى
تقضى إلى الموت تصبره بأن غدا يأتى لنا المهدي .. فلنعمل
لكى يظهر (ص ١٠٤) . وهنا تكون شخصية الحسين قد
اكتملت لتقدم فى مسرحيتى "الحسين ثائرا" و "الحسين
شهيدا" فهو أمل الجماعة فى تقديم العدل فقد كان حلم
الناس أن يصبح إماما ليقوم العدل والسلام ويحاسب الأثرياء
الكانزين :

بشر : والحسين بن على عندما يغدو إماما
فسيدو كآبيه - كأمير المؤمنين

فيقيم العدل في الناس ويبغيه سلاما
وسيفلو في حساب الأثرياء الكانزين (الحسين ثائرا
ص ١٢)

وحين يتحدث عن الأثرياء الكانزين لا يصبح العدل موقفا
اخلاقيا بل موقفا ايديولوجيا ، ففي مسرحية صلاح الدين
يسأل الاسكافي عن الثروة ويرد النساج بأنها في أيدي
الفجار ، يقرر صلاح الدين الذي يمثل القناع لا التاريخ بأن
الأرض ستعود لمن يفلحها والعامل يؤجر عما يعمل لانقصان
ولا استغلال وأما الأمراء النهابون ومن يثرون من السرقة
والرشوة ومما يمنع من تيسيرات وهم في مركز القوة فإن
عليهم إثبات مصادر ثروتهم وإلا ردت لمن استلبت منه أو
عادت للأمة ، والضرائب التي فرضت على الفقراء سيحملها
الأغنياء .

والمسرحية تضع قانونا اقتصاديا جديدا لإصلاح المجتمع
فسيدار عمل للمتعطلين ولن يشبع أحد وفي مصر المحروسة
جائع وسيؤخذ إرث الخليفة المتوفى الذي يصل إلى آلاف
الآلاف ، سيبقى للورثة مايضمن حسن معيشتهم ويقدم باقى
الثروة للمحتاج وبيت المال (ص ٦٦ - ٦٧) .

لقد قدمت المسرحية تفصيلا عمليا لما يمكن أن يقوم به
الحاكم العادل . لقد كانت هذه دعوة أيديولوجية يرفعها مهران
وهو يسرق الأغنياء ليعطى الفقراء فمن تعاليمه أن يمنع
المحتاج وهو يقول لواحد من رجالته الحاقدين عليه وهو طه :

إننا لنعطيهم بقدر الحاجة .. لا قدر حقهم ولا استحقاقهم
هذه تعاليم الفتوة ياطه

أن تمنح المحتاج ما يحتاج لاما يستحق (ص ١٢)

وفى الدعوة النبيلة للحق والعدل انتهى معظم إبطاله إما فى
السجن أو الموت ، ففى مأساة « جميلة » انتهت جميلة
وجاسم إلى السجن ، ويقتل مهران فى « الفتى مهران » ،
ويموت مقبل ورشيد من أبطال المقاومة فى « وطنى عكا » ،
ويستشهد الحسين فى « الحسين شهيدا » وينفى عرابى فى
« عرابى زعيم الفلاحين » .

ولم ينته صلاح الدين فى مسرحية « النسر والغربان »
وإنما يختار فى معنى العدل فهو شىء نسبى وإن كانت بعض
فضائلنا قد تنصب شركا يوقعنا ولايتحمل عقباها إلا نحن ..
نحن فحسب دون سوانا فذاك حصاد نجنيه مما غرست
أيدينا . ص ١٤٦ . ويعتدل موقف صلاح الدين فى وضوح
الرؤية الذى يساعده عليه محمود فإن الله لذو الرحمة وهو
المنتقم الجبار . وبهذا الضبط لمعنى الرحمة يصلح ميزان
العالم فلا يتمزق شعب فى أظفار القلق الدائم .

إن التفاؤل فى مستقبل مزدهر هو السمة العامة لجميع
مسرحيات الشرقاوى . فمع معظم النهايات المأساوية لأبطاله
السيريين ، هناك دائما الأمل باستمرار النضال وتجدد
الحياة . فأبطاله لا يرغبون فى الحرب إلا من أجل السلام
والدفاع عن الوطن ، إنهم ضد المغامرات الخارجية لتحقيق

نصر لمجد زعيم أو حاكم . لقد رفض مهرا ن ضرب السند ولكنه كان يدعو لملاقاة التتار الذين يهاجمون مصر . وهو يحلم بيوم يطلع فيه الحق ويسود دونما إهراق دم (٤٩) .

لقد تداخل الحب والمبادئ فى مسرحياته ليحقق دائما انتصار المبادئ وليقف الحب متيقظا للمبادئ يضحى به وبالحبوبة ليعيش المبدأ حيا . وحتى حين يتسبب البطل كما حدث لمهران ، فإن الحب يتحول إلى ضمير يوقظ البطل ليواجه مصيره .

لقد حولت القضايا الاجتماعية والاقتصادية وقضايا التحرر الوطنى مسرح الشرقاوى إلى مسرح سياسى ارتفعت فيه الأفكار فطغت على الشعر وجمدت الشخصيات فهى مجرد رموز تعبر عن الفكرة . حركتها صادرة من تعبيرها عن الرمز الذى يؤديه . وتزاحمت الأفكار فجعلت من الحدث تابعا ليكشفها . لقد كانت الأفكار نبيلة تعبر عن مسرحيات جليلة الفكرة وتكشف عن كاتب إنسان مخلص لما يقول ، ولكنها لم تقدم لنا مسرحا متطورا يمكن أن يقدم على خشبة المسرح مسرحيات تصلح للفرجة ، فما يصلح للفرجة الشعبية قد لا يصلح لمسرح الخشبة ، وما يصلح لأن يكون حديث مفكر وخطيب قد لا يصلح لمسرح الخشبة أيضا .

وستبقى مسرحيات الشرقاوى معبرة عن موقف العصر ورؤيته وعن كتبها ونبله ولا أظن أنها ستبقى مسرحيات فرجة

إنها جزء من التاريخ الفكرى وتعبير عن حالة مسرحية غير ممتدة . فعلى المسرح الشعري أن يعرف طريقه بعيدا عن العناصر التى تؤدى إلى إيقاف حركته وتجمده ليصبح حيا متحركا أمام الناس لا واعظا يعظ ، ينغم لهم عذاته وأفكاره . فلقد كان الحرص على أن يضمن مسرحياته كل العناصر الأيديولوجية التى كان يؤمن بها جعل الشخصية بوقا لأفكاره ، كما أصبح الحدث متحركا بهذه الأيديولوجية حركة مثقلة بالشحن الفكرى . ولقد أضعف الصراع الطبقي فى « الفتى مهران » و « صلاح الدين النسر الأحمر » و « عرابى زعيم الفلاحين » أضعف دور الشعر وقدرته على أن يصبح حوارا مسرحيا وعلت صيحة الأفكار المحشوة . وبذلك ضعف المسرح وتغلبت عليه عناصر لا تمثل طبيعة الفرجة على مسرح الخشبة وعادت مسرحيات الشرقاوى إلى أصلها : أن تكون مسرحيات شعرية للقراءة . فإنى لا أشك أن الشرقاوى لم يدخل المسرح من باب خبرته به فنا للفرجة ، وإنما من خلال خبرته به قارئاً له ولا يخرج على أحمد باكثير عن ذلك ، فهو دارس للمسرح دراسة جيدة . ولكن علاقته بالفرجة علاقة محدودة ، فسقط مع الشرقاوى فى هوة العمل المقروء .

هوامش الحلقة الثالثة

١ - احمد على بكثير . اخلائون ونفرتيتى . القاهرة : مكتبة الخانجي
سنة ١٩٤٠ .

٢ - المصدر نفسه .

٣ - المصدر نفسه

٤ - عبدالرحمن الشرقاوى : مأساة جميلة لو مأساة جزائرية . القاهرة :
دار المعارف ، ١٩٦٢ ص ٣٥ .

٥ - عبدالرحمن الشرقاوى ، الفتى مهران . القاهرة : الدار القومية
للمطباعة والنشر . سنة ١٩٦٦ ص ١٢٠ .

٦ - عبدالرحمن الشرقاوى . الحسين لغزاً ، دار الله ، . القاهرة : دار
الهلل ، سنة ١٩٧١ . روايت الهلال ، العدد ٢٧٥ ص ٢٠٨ .

٧ - عبدالرحمن الشرقاوى . احمد عرابى . القاهرة : مركز الاهرام
للتريجة والنشر . ١٩٨٥ . ص ٨ .

٨ - عبدالرحمن الشرقاوى . وطنى عكا ، القاهرة : دار الشروق : سنة
١٩٧٠ . ص ٦١ .

٩ - عبدالرحمن الشرقاوى . الحسين شهيداً ، دار الله ، دار الهلال . سنة
١٩٧١ - كتاب الهلال ، العدد ٢٧٦ - ص ٩٦ .

١٠ - عبدالرحمن الشرقاوى . صلاح الدين النفسر الاحمر ، القاهرة : دار
المعارف ١٩٧٦ ص ٣٣ .

الحلقة الرابعة

النضج

صلاح عبد الصبور

عندما كتب صلاح عبد الصبور للمسرح الشعري كان قد استقر شاعرا له دور رائد فى حركة الشعر الجديد . وقد أجمع نقاد الحركة الشعرية على عدة شعراء يمثلون قيادة هذا الشعر منهم بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى وصلاح عبد الصبور . ويختلف النقاد فى ترتيبهم ، وأنا شخصيا أعده أفضل من كتب شعرا فى حركة الشعر الجديد ، منذ سنة ١٩٥٤ حتى كتابة هذه الكلمات ، ولا أستثنى من ذلك أحدا .

لقد حمل صلاح عبد الصبور مسئولية قيادة الحركة الشعرية الجديدة ، ودافع عنها وعن عروضها الجديد حتى أمام شاعر رائد هو السياب ، دخل معه معركة حثول عروض الشعر الجديد مدافعا عن نفسه وعن رؤيته لعروض الشعر الذى يكتبه .

لم يطور صلاح عبد الصبور عروض الشعر الجديد بمفرده فى تقبله لزحافات وغلل كانت مكروهة عند القدماء ، وإنما طور القصيدة نفسها ، ولا أريد أن أدخل فى حديث خارج دائرة موضوع هذا البحث . وما يخص هذا البحث هو التطور الذى امتد به فى القصيدة الحديثة لتشمل ثلاثة عناصر هامة كانت

أهم أدوات الشاعر فى كتابته للمسرح وهى التى سهلت مهمته .

والعنصر الأول هو القصيدة الدرامية التى يختلط فيها الغناء بالقص لتتحرك فى دائرتين لتوصل رسالة القص فى إيقاع شعرى ، ظهر ذلك فى ديوانه الأول « الناس فى بلادى » وتتابع بعد ذلك فى بقية الدواوين وكانت أنضج صورة لها فى ديوانه « أحلام الفارس القديم » .

لقد كانت قصيدة « الناس فى بلادى » تركيبة مختلفة ، بين الغناء والقص لتصنع الوحدة الدرامية للقصيدة . فهى تبدأ بـ « الناس فى بلادى ، جارحون كالصقور ، غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة المطر » لينتقل بعد المقطع الغنائى إلى « عم مصطفى » الجالس عند باب القرية : وحين يزوره يجده قد مات فى عام الجوع . تتحول الحياة فى القصيدة إلى عبث ، ليتساءل الشاعر فيها عن غاية الانسان من أتعبه وغاية الحياة فحين يجيء عزريل يحمل بين أصابعه دفترًا ويمد عصاه بسر حرفى « كن » بسر لفظ "كان" وفى الجحيم تدحرج روح فلان . تتحول الحياة ، دون معرفة غاية الانسان وغاية الحياة الى عبث . تزداد حدة العبث حين يكون مع الموت الجوع ، وحفيد العم مصطفى ، خليل ، يقف أمام القبر يمد زنده المفتول للسماء ، وتموج فى عينيه نظرة احتقار ، فالعام عام جوع .

وفى قصيدة « أحلام الفارس القديم » تتسع الغنائية ، لتشمل أحلام الفارس الأربعة ، فى أن يكون وحييته كفصنى

شجرة ترضع الشمس عروقها ويرويها ندى الفجر معا . أو
أن يكونا بشط البحر موجتين صفتا من الرمال والمحار ،
وتوجتا سبيكة من النهار والزبد ، وقد أسلمتا العنان للتيار من
مهدهما للحدهما معا . أو أن يكونا نجمتين جارتين من شرفة
واحدة مطلعهما وفي غيمة واحدة مضجعهما . أو أن يكونا
جناحي نورس رقيق وناعم لا يبرح المضيق .

وبعد أن تنتهى الأمنية يدخل فى الحس الدرامى
للقصيدة ، ليستعيد الفارس ماضيه وسقطته وأحلامه فى
العودة إلى البكارة .

ويظهر هذا الحس الغنائى الدرامى فى قصيدة « مذكرات
الصوفى بشر الحافى » وفيها يقتحم عالم التصوف ، فبعد أن
تمرد فى « الناس فى بلادى » على الله ، يتمرد هنا على
الإنسان ، فحين فقدنا الرضا بما يريد القضاء لم تنزل الامطار
وحين فقدنا جوهر اليقين تشوهت الأجنة فى مغاور العيون .

ويقرر بأن طبيعة الصراع بين الانسان وأخيه الانسان
قائمة حول الجهل بمعنى الكلمة ، ولأنك لاتدرى معنى الألفاظ
فأنت تناجزنى بالكلمة ، فاللفظ حجر واللفظ منية .. فإذا ركبت
كلاما فوق كلام من بينهما استولدت كلاما .. رأيت الدنيا
مولودا بشعا ، وهنا يكون الموت أمنية ، لذا فمن الخير أن
نصمت ، وهنا يدخل الحس الصوفى ليقترح عالم بسام الدين
وهو يخاطب بشرا الحافى فى حس درامى . واختلاط الغناء
بالدراما لا يتوقف حتى فى القصائد التى عبرت عن قص

خالص مثلما ظهر فى قصيدته شفق زهران ومذكرات الملك عجيب بن الخصب ، وقصيدة حكاية قديمة القائمة على لحظة إنكار بولس الرسول للمسيح عليه السلام ، وهو يقارن بينه وبين يهوذا .

لقد كان الحس الدرامى فى تجربة صلاح عبدالصبور الشعرية معدا لتدريب أداته للكتابة للمسرح ، فكانت بذلك معينة له للقيام بعملية الكتابة المسرحية شعرا .

والعنصر الثانى وهو المنولوج فقد كتب صلاح عبدالصبور قصائد عديدة تعد بمفردها منولوجا ، وفى قصيدة سأفتك فى ديوان "الناس فى بلادى" يدير هذا الحوار الصراعى فى داخله ، سأفتك . وهذه القصيدة مواجهة مع الاستعمار فى لحظة الصراع الدامية سنة ١٩٥٦ . ومع أن اللحظة مفعمة بالحماس فإن النص تعامل معها معاملة ديالوج داخلى يقارن بين أهل بلادنا صانعى الحب ، وبين مايريده المستعمر من أن يدنس الخطى ويقتل السلام .

وقصيدة "الظل والصليب" فى ديوان "أقول لكم" تحدد الصراع العمل المؤدى للسأم الذى يمثل بداية الطريق نحو الشعور بقسوة الحياة وعيبتها . فهذا زمان السأم ونفخ الأراجيل سأم ، حتى الجنس سأم . وحين يمتلىء الإنسان بالأم فإنه لا عمق للألم ولا طعم للندم ، ويتحرك حركة كبرى فى الداخل فى مواجهة الموت ، فقد رجع من بحار الموت دون موت ، وحين جاء الموت لم يجد مايميته ، فإنسان العصر بلا

أبعاد ، بلا أماد ، بلا أمجاد ، بل ظل بلا صليب . ويتداخل
الآلم ليصبح قوة تتملك النص فى مونولوج معبر عن سقطة
الإنسان :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله
ورعوس الناس على جثث الحيوانات
ورعوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك ! .. فتحسس رأسك

أما العنصر الثالث الذى مثل تجربة ممهدة لكتابة المسرح
الشعرى فهو تعدد الأصوات فى القصيدة الواحدة . ففى
قصيدة « الناس فى بلادى » هناك صوتان واضحان : صوت
الشاعر ، وصوت خليل حفيد العم مصطفى . وفى « الظل
والصليب » صوتان : صوت الشاعر الذى يتحدث عن السأم
وصوت الملاح . وتتعدد الأصوات فى قصيدة « الملك عجيب
ابن الخصيب » ، وكذلك « الصوفى بشر بن الحافى » فهناك
صوت الشاعر وصوت الشيخ بسام الدين . تتعدد الأصوات
فى كثير من القصائد ، وقد تكون هذه الأصوات ممثلة لصوت
واحد ، ولكنها فى البناء الفنى تعبر عن صوتين ، فهى فى هذا
تمثل تجربة البنية المسرحية الجديدة التى كتبها صلاح
عبد الصبور .

وبالإضافة إلى هذه التجربة فإنه لا يمكن إغفال تجربة
الشاعر فى الكتابة الشعرية ، فلقد استطاع صلاح

عبد الصبور منذ ديوانه الثانى « أقول لكم » أن يحقق طفرة فى الجملة الشعرية خرجت بها عن الاستدعاء ، وبعدت عن تركيبة البيت بعدا تاما ، وأصبحت تمثل أداة محكمة فى بناء القصيدة الحديثة . هذه الجملة أصبحت أداة الشاعر فى بناء مسرحه . ونضج البناء الشعرى للقصيدة عند صلاح عبد الصبور هو الذى أدى بى إلى تسمية الحلقة التى يمثلها « حلقة النضج » فلقد نضج التركيب الشعرى عنده كثيرا عما كان عليه عند على أحمد باكثير وعند عبد الرحمن الشرقاوى فى مسرحياتهما الشعرية . فالنضج هنا ليس النضج المسرحى وإنما النضج فى التركيب الشعرى . إذ من الخير أن أوضح منذ البداية أن النضج المسرحى لم يتحقق بعد فى المسرح الشعرى فلأزال المسرح العربى حتى كتابة صلاح عبد الصبور مسرحياته لم يدخل مرحلة النضج ، بل كان لا يزال فى مرحلة التأسيس والتجريب كل حلقة من هذه الحلقات أدت دورها ونحاول هنا أن نتبين ما صنعه صلاح عبد الصبور فى مسرحياته . لقد كتب خمس مسرحيات هى « مأساة الحلاج » (سنة ١٩٦٤) و « مسافر ليل » (سنة ١٩٦٩) و « الأضيرة تنتظر » (١٩٦٩) و « ليلى والمجنون » (سنة ١٩٧٠) وبعد أن يموت الملك (سنة ١٩٧٣) .

وقد تحدث كثير من الباحثين عن تأثيرات كتاب غربيين على هذه المسرحيات من أمثال بيكيت ويونيسكو وسارتر وإليوت وبريخت .

وأيا كانت هذه التأثيرات على هذه المسرحيات ، فإننا

لا يمكن أن ندرس نوع هذا التأثير دون أن نعرف حدود ما أعطى الواقع المسرحى العربى لها ، إذ أن الحديث عن هذا التأثير قد يوقع فى وهم : وهو أن صلاح عبدالصبور خرج عن الواقع المسرحى العربى لتقديم واقع جديد ، وهذا لم يحدث . إن الجديد الذى أعطاه فى مسرحياته هو فى معظمه من تأثير الواقع ، والأمر الآخر الذى يحسن أن نحدده منذ البداية هو أن أى تأثير وقع فيه مسرح صلاح عبدالصبور كان ناجما عن قراءته للمسرح ، ولهؤلاء الكتاب ، وليس من خلال معايشة لحرفية المسرح كما أدتها الفرق الغربية فى بلادها ، فهو قد شاهد يونيسكو وشكسبير وسارتر وغيرهم من كتاب المسرح فى مصر تقدم أعمالهم من خلال حرفيين مصريين يفسرون النص ليلائم جمهور المسرح المصرى ، ولقد أعفانا صلاح عبدالصبور عن البحث فى هذا ، فهو يقول فى رسالة بعث بها إلى عصام البهى : "وقد دخلت إلى المسرح عن طريق القراءة والثقافة بينما يدخل الكاتب الأوربى عن طريق المسرح" ذاته ، وفى صيانا لم اشهد تجربة مسرحية إلا مسرح المدارس وزيارة لبعض الفرق العابرة ، ولكنى عرفت المسرح عن طريق شكسبير فى الانجليزية وتوفيق الحكيم فى العربية" (١).

والسؤال الذى يطرح الآن وقد نضجت أداة الشاعر صلاح عبدالصبور وقدم للتراث المسرحى أعماله الخمسة : هل استطاعت هذه المسرحيات أن تتجاوز مسرحيات شوقي الشعرية ؟ والإجابة على هذا السؤال فى غاية الصعوبة . لقد

حدث تطور في المسرح عموما عما كان عليه المسرح عند شوقي . برزت أعمال مسرحية كان لها قيمتها في ميدان الحركة المسرحية ، وقدمت تجارب جديدة لايمكن إغفالها ، وبالتأكيد فإن هذه التجارب قد صب بعضها في مسرحيات صلاح عبدالصبور . ومع ذلك فإن كثيرا مما كان عيبا في مسرح شوقي مازال موجودا في مسرحنا الآن . لذا فإن رؤية مسرح صلاح عبد الصبور في دائرة الشعر المسرحي أمر ضروري ليعرف الإنجاز الذي حققه مسرحه ، إن كان هناك إنجاز فقد يساعد ذلك على رؤية مسرح صلاح عبدالصبور من حيث هو وحدة لنرى بنيته الفنية فقد يوضح ذلك مكان مسرحه الصحيح في دائرة حركة المسرح الشعري . إنه بالتأكيد صاحب حلقة متميزة بادائها الشعري ، ولكن ماهي صورة هذه الحلقة في البناء المسرحي ، ولنبدأ بالمقولة التي تحدثت عن مأساة الحلاج وليلي والمجنون بصفتهم مسرحيتين تراجيديتين تعبران عن مأساة البطل الحديث^(٢).

التراجيديا ؟

يتضح من اسم المسرحية « مأساة الحلاج » أن الشاعر قصد بها فعلا أن تكون تراجيديا ، فكلمة « مأساة » هي الترجمة العربية في المسرح لكلمة « تراجيديا » .

لقد بدأت المسرحية في منظرها الأول بمشهد النهاية في ساحة بغداد : جذع شجرة في الجانب الأيمن من المشهد معلق عليها شيخ عجوز ويظهر تاجروواغظ وفلاح وجوقة مكونة

من مجموعة من الصوفية تبكى الحلاج وتعلن أنها قتلتها
بالكلمات - وأنهم أحبوا كلماته فتركوه يموت لتبقى الكلمات .

المجموعة : أحببنا كلماته

أكثر مما أحببناه

فتركناه يموت لكى تبقى الكلمات .

التاجر : من أنتم

المجموعة : أصحاب طريق مثله .

ومنذ البداية يسلب من المسرحية حسها التراجيدى ،
فالمأساة ليست أزمة فى البطل ، فهو يموت لتبقى الكلمات .
هذا التجريد وجعل الكلمة أساس الأزمة يخرج المسرحية عن
دائرة التراجيديا ، فالحلاج ليس بطلا مأزوما يسقط السقطة
التي لايعرفها ، أو إن عرفها لايتصور أن تؤدي به إلى
السقوط ، فهو بطل يملك اليقين المطلق كما تراه المجموعة .
وتنتقل الأحداث فى المنظر الثانى إلى بداية الأزمة بين
الحلاج وصديقه الشبلى ، ويتضح منذ البداية أن البطل فى
المسرحية ليس من أهل الدنيا ، وأنه من أهل العرفان ، وأن
الحياة سجنه ، فالشمس المحبوسة فى ثنيات الأيام توقظه من
سبجات الوجد ، فتعيده إلى الحبس المظلم ، ويحدث صراع
بينه وبين الشبلى ، فليس من المفروض أن ينظر للشمس
ولكن عليه أن يرخى أجفانه فى قلبه وينظر للنور ، وتبرز أزمة
الحلاج فهو مهموم بالفقراء الجوعى مسلوبي الحرية ،
تجلدهم أسواط الجلادين ، لقد استولى الشر على ملكوت
الله . ويستمر الصراع اللفظى دون حركة بين الشبلى

والحلاج ، صراع بين رؤيتين فى التصور ومفهوم العلاقة بين
العبد وربّه :

الحلاج

ياشبلى

الشر استولى فى ملكوت الله
حدثنى كيف أغض العين عن الدنيا

الشبلى . مهلا .. مهلا
بل أنت على حافة ان يظلم قلبك .

الحلاج : لا بل إنى أتور من رأسى حتى قدمى
(ص ٢٤)

ويحتدم الخلاف بين الشبلى والحلاج دون حدث واضح
سوى هذا الخلاف الفكرى الذى يجعل الشبلى يتهم الحلاج
بأنه يملأ نفسه شكاً ، لبيدأ الفعل حين يدخل إبراهيم عليهما
ليخبره بأنه قد عرف من القاضى ابن سريج أن ولادة الأمر
يظنون به السوء ، لأنه أرسل رسائل سرية لبعض الرجال من
وجود الأمة ممن يطمح فى السلطة ممن رآهم الحلاج أصحاب
سيرة طيبة يمكن أن يعطوا الناس حقوقهم ، فيسأله إبراهيم
أن يهرب لخراسان ، فيرفض لأنه يشعر أن أصحابه أكثر ،
ولكن إبراهيم يخبره أنه ليس له أصحاب سواء والشبلى ،
فيرد عليهم بأن أصحابه أكثر من ذلك . إنهم آيات القرآن
واحرفه والشهداء الموعودون والصوفية وآلاف المظلومين
المنكسرين . يبدو وكأن الحلاج يمكن أن يقيم ثورة من أجل

العدل والحق ، فهو يعلن أنه ينزل للناس ويحدثهم عن ربه ،
ويقول إن الله قوى ، فليكونوا مثله ، والله فعول فليكونوا مثله ،
والله عزيز فليكونوا مثله ، وحين يرفض موقفه الشبلى لأن
الحلاج فى رأيه صوفى قد أحرم بخرقه الصوفى ، يثور
الحلاج عليه وعلى الخرقه فيخلعها حتى لاتصبح شارة ذل
ومهانة :

الشبلى : خفف من غلوائك ياشيخ .
فلقد أحرمت بتوب الصوفى عن الناس

الحلاج : تعنى هذى الخرقه
إن كانت قيذا فى أطرافى
يلقىنى فى بيتى جنب الجدران الصماء
حتى لايسمع أحبابى كلماتى
فأنا أجفوها ياشيخ
إن كانت شارة ذل ومهانة
رمزا يفضح أنا جمعنا فقر الروح إلى فقر المال
فأنا أجفوها أخلعها ياشيخ
إن كانت سترا منسوجا ، من إنيتنا
كى يحجبنا عن عين الناس ، فنحجب عن عين الله
فأنا أجفوها أخلعها ياشيخ
يارب اشهد
هذا ثوبك
وثوب عبوديتنا لك
وأنا أجفوه .. أخلعه فى مرضاتك

يارب إشهد .. يارب اشهد (ص ٤٨٨ - ٤٨٩)

ويكون ذلك قمة الفعل للشخصية ، وهو هنا فعل لبطل تراجيدى حقيقى إلا أن الحدث بعد ذلك لم يستمر متصاعدا ليكشف عن فعله التراجيدى ، فهو فى المنظر الثالث يقف ليجمع الناس حوله ، ولكن الحوار الذى يدور لايعدو أن يكون حول الله فإن جفاه لنا هو المسبب للشروع . الحلاج لم يدع إلى ثورة لقد ظهر بشكل الواعظ الناصح ، وحين يتقدم منه شرطى ليجادله ويعلن أن مايقوله لغو أجوف ، وأن عليه أن يحمى الدين من كفره ، ويسأله إن كان قد أقر بجرمه يرد سريعا بأن هذا حق ، فقد أجرم فى حق الله إذ أفشى السر ، وبهذا الموقف تبتعد شخصية الحلاج عن أن تكون شخصية تراجيدية .

فهو قد قاوم أصحابه ووقف مع الناس يدعو للخير ، وحين اتهم أقر بالتهمة فكان موقفه استسلاما . الشخصية التراجيدية المعاصرة مقاومة حتى فى قلقها ، والحلاج لم يقاوم واستسلم ، قاوم زملاءه فى محاجة كلامية ورمى الخرقه واستسلم للشرطة . وهذا الاستسلام حدده بإفشاء السر . وقد فسر صلاح عبدالصبور سقطة الحلاج بأنها فى « مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله وباعته هو الزهو بما نال ، وحين ارتكب هذه السقطة أباح الناس دمه بل وأباح الله دمه إذ أفشى سر الصحبة فسقطت مروءته أمام الله » (٢) ولقد قاد صلاح عبدالصبور بعض النقاد إلى الاقتناع بأن هذه سقطة الحلاج فداروا فى فلك قوله .

هذه قد تكون سقطة صوفى مع أصحابه فى مفهوم الصوفية . ولكنها ليست سقطة بطل تراجيدى ، إنها تصلح حكاية عن صوفى وليس تراجيديا حديثة يصيح فيها البطل مستسلما بلا مقاومة ، فقد سلم الحلاج نفسه للسلطة دون مقاومة ، وفى السجن سلم نفسه لكل من يريد أن يؤذيه ويهينه . يأتى السجن ويضرب الحلاج فلا يئن ولا يتوجع ولا يرد عليه ، ويستمر السجن فى الضرب حتى يلهث وينهك فيتركه . ويجعل النص من ضرب السجن له عمقا نفسيا فيه ، فهو يتركه بعد ذلك الضرب متهاويا بجانبه ويكى على كتفيه يسأله المغفرة .

والحلاج هنا ينخلع عن التراجيديا حين يواجه السجنان بإحساس أنه جسد ميت ، فعندما يسأله أن يصرخ يرد عليه : « هل يصرخ يا ولدى جسد ميت (ص ٦٤٠) . وتبرز قوة سلبية الحلاج التى تخرج شخصية الحلاج عن أن تكون شخصية تراجيدية ، فالسجين الثانى الذى يقاسمه غرفة السجن يسأله لماذا لا يهرب ؟ فيسأله الحلاج أيضا : لماذا يهرب ؟ فيرد عليه السجين : كى يحمل سيفاً من أجل الناس فيكون رأيه أنه لا يحمل سيفاً ، الفعل فى هذا الفصل موضح للتناقض الذى ظهر به .

الحلاج شخصية ثورية ترفض الخرقه لأنها مظهر كذاب ، ويتقدم الناس ثم يشعر بأنه سقط لأنه أباح علاقته بالله ، هو مستسلم للشعور بالإثم . أى إثم هنا ؟ لأنه وقف مع الناس

دون أن يقدم لهم طريقة المواجهة أم لأنه اعترف بعلاقته بربه ؟ ولماذا يشعر بهذا ؟ لأنه دخل السجن ؟ النص لا يكشف عن مبررات كافية توضح شخصية البطل فتجعلها واقفة في سلبية عاجزة عجزا مطلقا عن الحركة ، مستسلمة لما يدور حولها ، ففي المحاكمة لا يكون له دور ، وفي نهاية المحاكمة يتحدث عما صنع بأنه كان يدعو الظلمة ليمنعوا الظلم عن الناس . وإذا كان هذا رأيه فلماذا استسلم ولماذا أحس بما قدم على أنه سقطة الاعتراف بعلاقته بربه . إن العلاج يقدم الأدلة على أنه بطل غير تراجيدى ، فهو يقول لقضاته إنه لم يكن يدعو الناس لحمل السيف لقد كان يرسل كلماته ، لعل فؤادا اطمأن من أفئدة وجود الأمة يستعذب هذى الكلمات فيخوض بها الطرقات يرعاها إن ولى الأمر يوفق بين القدرة والفكرة ، ويزاوج بين الحكمة والفعل . والعلاج ينتظر البطل التراجيدى الذى يقوم بالفعل التراجيدى . وتنتهى المسرحية نهاية عابثة ، فالدولة تسامح العلاج فيما نسب إليه من تحريض للعامة والغوغاء على الإفساد وتعفو عنه عفوا كليا ، لكنها تطلب من المحكمة أن تأخذ حق الله فيما أجرم فيه العلاج . والمحكمة بدورها توجه التهمة للعلاج بأنه يدعى أن الله حل حلولا جسديا فيه ، وتطلب من العامة أن يحكموا عليه فيحكمون عليه . والدولة لم تحكم والقضاة لم يحكموا ، وإنما العامة هى التى حاكت العلاج . لتكون بداية المسرحية هى النهاية ، والجماعة تغنى بكلمات العلاج التى تكشف عن رغبة العلاج فى الموت فكان يرى أن قاتله محقق لمشية الرحمن .

مقدم المجموعة ...

كان يقول :

كأن من يقتلنى محقق مشيئته

ومنفذ إرادة الرحمن

لأنه يصوغ من تراب رجل فإن

أسطورة وحكمة وفكرة

كان يقول :

إن من يقتلنى سيدخل الجنان

لأنه بسيفه أتم الدورة (ص ١٣)

وشخصية تعرف مصيرها وتستسلم له وتسعى إليه دون أن يكون لديها وضوح رؤية لما تقدم عليه وتتردى فى حومة الندم دون مبرر مقنع ، لايمكن أن تكون شخصية تراجيدية .

قد تكون شخصية العلاج شخصية مقنعة لصوفى ولكنها غير مقنعة لجمهور مسرحى . إنها فى بنيتها أقرب إلى أن تكون شخصية قصصية ممسرحة . ولم تضيف الشخصيات الأخرى فى النص المسرحى إضافة تجعل من المسرحية تراجيديا ، فالشبلى صامت ساكن يلتزم بالمنهج الصوفى ، يرفض موقف صديقه العلاج من الإعلان بالسر الصوفى ، ويفترقان على هذا الاختلاف ، وحين يسأل عن رأيه فى العلاج يجيب إجابة رمزية غامضة ، ويقف بعدها ليعلن الندم وأنه قتل العلاج . الشبلى هنا ليس شخصية تراجيدية .

ورفقاء السجن كذلك : إنهم موجودون فقط ليمدوا حركة

التجربة المسرحية لتلتقى مع تجربة المهيع وهو فى سجنه .
لقد كان معه سجينان أنقذ أحدهما وقتل الآخر . وكان مع
الحلاج سجينان فر أحدهما وبقي الآخر ، فإذا به يؤمن
بالحلاج ، أما السجين الهارب فهو الذى يقود الثورة من أجل
إنقاذ الحلاج فيقتل . شخصية السجين الهارب شخصية
تراجيدية ، ولكنها لم تتم وقدم الحدث الذى قامت به سرداً ،
فأضعف ذلك دورها المسرحى . أما موقف القاضيين ابن
سريج وأبى عمرو فقد انسحب ابن سريج من المحاكمة قبل
الحكم ، فكان انسحابه رافضاً موقف أبى عمرو . واتجاه
المحاكمة المسبق بإدانة الحلاج غير مقيد للنص ، فلو أن
الانسحاب تم صراعاً على الحكم لكان موقفه هنا مؤكداً
للمأساة ، ولكن خروجه هدأ من حدة النص المسرحى ، فهذا
الخروج نفسه أدى إلى النهاية العابثة التى دفعت بالجمهور
إلى الحكم على الحلاج ، فحين يكون ذلك موقف الجماعة فإنه
ليست هنا تراجيدياً ولا سقطة للبطل ، وإنما سقطة للجماعة
ساهمت فى إسقاط النص بعيداً عن دائرة التراجيديا ليصبح
حكاية لمسرحية أو مايمكن أن نسميه تراجيديا مصرية تدخل
فى نفس الإطار الذى حاوله شوقى من قبل فتبعد عن شكل
التراجيديا الكلاسيكى والحديث لتأخذ صبغة مصرية فى
محاولة صناعة التراجيديا .

.....

وإذا كانت هذه المسرحية تدخل ضمن هذه الدائرة وتقبل
اسم تراجيديا تحت مفهوم محدد ، فإن مسرحية « ليلى
والمجنون » لاتقبل هذا الوصف وإنما تندرج تحت دائرة
الدراما الحديثة .

الدراما الحديثة

تدخل مسرحية « ليلي والمجنون » ضمن المحاولات المسرحية الحديثة التي تهدف لتحديد رؤية عن الجماعات التي تقوم بدور سرى فى مواجهة السلطة مثل « الأيدى القذرة » . غير أن هذه المسرحية تقف موقفا وسطا لا هو بالمتعاطف ولا هو بالرافض .. خلطة بينهما .

والمسرحية تتناول بعض الشباب المتحمس ، وعلى رأسهم أستاذ ، يصدرون جريدة يسارية تقاوم السلطة . تتعدد شخصياتهم فالأستاذ هو القائم على رأس العمل وأكثرهم حكمة ، وسعيد شاعر مأزوم يدخل العمل السياسى والصحفى وهو يحمل أزمته الشخصية التي تكونت لديه منذ طفولته ، فأمه تزوجت من رجل ساهم فى أزمته لقسوته مع أمه ومعه ، فلم يستطع أن يحل أزمته فى مواجهة المرأة . وحين يحب ليلي تنعكس أحاسيس الشك عليه ، فلا يستطيع أن يعيش معها لحظة سعادة ، ويتركها ثم يتبين أن زميله فى التنظيم "حسام" الذى يعمل لدى المخابرات على علاقة جسدية بليلى ، ويحاول أن يهشم رأسه بتمثال فيسقط على الأرض ويذهب الى السجن ، وحين يزوره الأستاذ ويليى تظل أسئلته لليلي هى نفس الأسئلة التي كان يوجهها من قبل . إنه الآن مشلول فى انتظار الآتى من بعده .

وكانت أزمة زياد هي أباه ، فقد كان لا يتردد عن ضربه حين يقطع حديثه ، ويزداد الأب ضربا له بلكماته عند رده عليه .. إنه يعيش هاربا من صورة طفولته ، ولكنه لا يستطيع ، إنها تتجسد أمامه . ليصف نفسه بأنه من أصحاب الأيدي الخشنة ، تغريه امرأة ناعمة رقيقة مرفهة . ويكشف أن زميله "حسام" يعمل للمخابرات فيجن جنونه ، فيخبر زملاءه بما سمع وماحدثه به حسام ، لقد اتهم "حسان" في تقريره للمخابرات بأنه إرهابي ، فيغضب حسان ويذهب إلى بيت حسام ليقصص منه .

وحسان شخصية انفعالية ، فيه حدة لا يتعاطف مع ذكر زياد لآلام طفولته ، إنه لا يرثى للضعف وللضعفاء ، تغشى نفسه كلمات الذلة والاستجداء بالفقر كاستجداء امرأة بالعرى . وحين يسمع أن حساما مرشد للمخابرات لايقبل هذه التهمة في البداية ، فيطلب البرهان ، وحين يتأكد من زياد ، يذهب مباشرة إلى بيت حسام ويخرج مسدسه فيطلق رصاصة ليقتله ، فلا يصيبه ويفر حسام هاربا . ويتحول الموقف حين يأتي سعيد وتخرج ليلي من حجرة نوم حسام بقميص النوم ، إذ ينتهي الى السجن .

وليلي شخصية جذابة جميلة يحبها سعيد وهي تحاول أن تخرج سعيدا من أزمته ، لكنها لا تستطيع في الوقت الذي يخرج فيه حسام من السجن . ونعرف من حديث سعيد وليلى أنه كان يداعبها بالكلمات . ولما لم يقدم لها حسان حبه تترتمى

فى احضان حسام الذى كان أول رجل يغازلها .

وحسام شخصية تمثل الانتهازى ، خفيف الظل . يصنع
أى شىء ليرضى ذاته . انضم إلى الجماعة ، ثم سجن
شهرين ، وخرج من السجن عميلاً للمخابرات ، وعاد إلى
الجماعة ليبلغ أخبارها ، ويكتب تقريراً عن نشاطها ، استطاع
بكذبه أن يأخذ ليلى إلى فراشه .. لتتجمع أزمة الجماعة فى
بيته . وتنتهى الجماعة بعد أن يضرب سعيد حساماً بالتمثال .
ولا يبقى بعد ذلك إلا الأستاذ قائد الجماعة . لقد فقدت
الجماعة إيماناتها ، فسلى ترفض الزواج من حسان ، وتقرر
أن تذهب للدير لتحدد للجماعة وصفها ولتؤكد رأى الأستاذ
فهم « الفرسان الحكماء المحزونون » . وزيد يتجه للتدريس
فى روضة أطفال فى بلدتهم ، ويأخذ معه « حنان » ل يبقى
الأستاذ وحيداً .

ويحاول الأستاذ أن يدفعهم إلى أن يعلوا فوق المأساة ،
وأن يتجاوزوها ، ولا يستطيع أحد منهم أن يخلق فوق
المأساة ، فهى وشم فوق الجبين وقيد فى الدم ، ويسألهم ألا
يدعوه وحده يحمل عبء الكلمة فلا بد أن يعود سعيد وحسان
وأن يتضم إليهم فرسان جدد .

لاتدعونى وحدى فى شيخوختى الصدئة

أحمل عبء الكلمة

أيتستم ؟ ستسير الأحوال إلى شط الخير

سيعود سعيد .. وحسان

وسينضم إلينا فرسان جدد أصلب منا عودا
وأكثر منا قدرة
وسنكتب ... ونمثل ونحب
وستصبح هذى الأيام المرة
ذكرى واهنة منطفئة

ولكن هذا الأمل لا يستمر فالشرطة قد داهمت المطبعة
وسحبت رخصة الجريدة ، فيتحول الأستاذ عن موقفه من
دعوته للجماعة بالبقاء إلى أن يطلب من سلوى وزياد وحنان
الرحيل دون وداع ، ويطلب من الحاج على أن يغلق الأبواب ،
لقد أصاب الأستاذ الإحباط .

والمسرحية بتكوينها دراما عصرية تقدم أزمة البطل
المعاصر إزاء كل المعوقات التى تحيط به من السلطة ومن
الفرد الطامح فى الوصول الى السلطة ومن أزمة البطل لنفسه
وعدم قدرته على تجاوز الازمة الفردية ، والاستعلاء عليها ،
فجميع أبطال المسرحية مأزومون : خان فرد الجماعة وذهب
اثنان ضحية خيائنه ووقعت فتاة فى حبائل هذه الخيانة ،
ولجأت سلوى إلى حل فردى لأزمته ، وهو الذهاب إلى الدير
كما اتجه زياد وحنان إلى التعليم فى روضة أطفال . والازمة
تكمن فى أنهم جميعا كانوا يحاربون بالكلمات ، واستطاعت
كلمات حسام المعسولة أن تخدع وأن تحقق مكسبا مع
السلطة ومع فتاة الجماعة ، فتستغل جسدها لصالحه . وإزاء
أزمة الخيانة يعجز الجميع عن مواجهتها إلا بالحلول الفردية
التي فرقتهم جميعا : السجن أو الدير أو العودة إلى القرية .

وقد تداخلت عناصر فنية فى كشف الأزمة الفردية فى المسرحية التى طلب الأستاذ أن تقدمها الجماعة كوسيلة للتعارف . واختيار مسرحية « مجنون ليلى » اختيار للبطل السلبى ، ففرق البطلان فى تمثيلها وتحول التمثيل إلى معايشة . وقع سعيد فى براثن شخصية المجنون لأنه منذ البداية يحمل أزمة ، ولم يستطع أن يحقق الحب ، لأنه يتحول إلى معنى . يرفض الجسد . أما ليلى فلم تقع فى براثن شخصية المسرحية ليلى ، إنها تحب سعيدا ولكنها تقع أسيرة لظرف حسام وكذبه ، ويقع البطل المعاصر فى مأزق ، فهو لا يستطيع أن يتقبل موقفها وبدلا من مهاجمتها يهاجم حساما إن هنا وقفة تفرق بين حب البطل القديم وحب البطل المعاصر .

فحسان يؤمن أن مستقبل هذا البلد المتأوه لن يصنعه الحب بل يصنعه العنف الملتهب . إن مجموعة أشعار بريخت ورفاقه ، من جوته حتى آخر ثرثار عرفته اللغة الألمانية لم تمنع شذمة النازية من أن تتربع فوق كراسى السلطة (ص ٤٠ - ٤١) وبين الأستاذ الذى يكتب فى الحب أن تاريخ الانسان صدره خفقات القلب الملهم لا تاريخ القفازات وحمامات الدم (ص ٤١)

ويرفض حسان منطقته وكتابته فهذا عصر النعمة والبغضاء .. هذا الصراع ليس مجاله مسرحية « مجنون ليلى » ، ولكن الأستاذ يحاول أن يخلق الحب فيطلب منهم

تمثيلها . الحب هنا يمثل الأزمة والصراع ، لأنه غير متحقق فى الداخل ، ففى هذا العصر يتحول ابن العشرين إلى رجل هرم معروق تتوكمأ كتفاه على أقرب حائط ، كان هذا إحساس سعيد ممثل دور المجنون ، الصراع بين الحرية والحب حبلا صليبه وقيامه روحه ، فكيف يمنح رجل جاف مثل الصبار قلبه لامرأة . إن بطل المسرحية شاعر ويقول الشعر ، ولكنه يحس انه لا يملك أن يتكلم ، فهو يشعر أنه نبي مهزوم يحمل قلما ، وهو ينتظر نبيا يحمل سيفاً .

مسرحية « مجنون ليلى » لم تحل أزمة البطل ، فهو بطل معاصر يعيش ألما لا ينجيه منه إلا الحلم بالقادم ، وليلى حبيبته تسقط إلا أنها فتاة عصرية تريد أن ترتاح مع رجل يخاطب أشواقها حتى لو كان كاذبا .

وتلعب الأزمة دورا فى هذه المسرحية المعاصرة فقد قدم النص لحظة الاسترخاء وكأنها مسرحية داخل المسرحية ، حاول النص بها أن يتقاضى السرد ، فقدم سعيدا وأمه وزوجها فى مشهد يكشف تعاسة الأم وتعاسة الابن ، هذه التعاسة التى سلبت سعيدا البسمة طول عمره ، وحرمته أن يعيش حياته حتى وهو يقاوم ليكون عضوا فى جماعة تحاول أن تصنع شيئا للمستقبل ، فكان أن توقف لم يصنع شيئا وجلس ينتظر حتى سرق منه الحبيبة رجل مزيف .

لقد حققت هذه المسرحية نموذج الأزمة للبطل المعاصر واستطاعت أن تكتف الحدث ، فلا يسقط فى هوة الحكاية وإن لم تتخلص من الحكاية الغنائية وتغليف الواقع بالرمز .

الرمز

لعب الرمز دورا هاما فى مسرحيات صلاح عبدالصبور فلم
تخل منه مسرحية من مسرحياته .

لقد كانت مأساة الحلاج تقوم على الرمز ، ولقد كان هذا
أهم سبب أدى بها إلى أن تخرج من دائرة التراجيديا . إذ أن
العقدة التى قام عليها الحدث كانت واهية ضعيفة من حيث هى
واقع ، أما من حيث هى رمز فإنها تحتل التضخم . فأزمة
الحلاج أزمة شاعر يحب الكلمة ويقاوم بها . وتحول فى
المسرحية إلى رمز ، وتحول الشبلى إلى رمز آخر صاحب
الكلمة الساكت الصامت ، ومن هنا تقوم المسرحية كأى
مسرحية رمزية على الإسقاط على الواقع ، فالسلطة قوية
محتالة تريد صاحب الكلمة ، وتجد ذريعتها بين الجماهير
فترشوهم وتدعوهم للحكم بقتله ، وتقف الجماهير بعد ذلك
تواجه جريمتها لا جريمة السلطة ، وتحول من الفعل الى
البكاء إن الواقع هنا يعكس نفسه فى النص المسرحى ،
وتتحول الرموز إلى أشياء ، ولكنها بتعدد القراءة وتعدد الرؤى
يجد الناقد الذى يخرجها عن دائرة الرمز أسبابا مقنعة .

ولم تخرج مسرحية صلاح عبدالصبور عن الرمز ، وإن لم
يكن ممثلا بشكل كبير ، فقد كانت حركة الواقع أوضح فيه من
الرمز الذى ساهم فى تركيب الأحداث ، فهناك نماذج جاهزة
تقدم إطارا جاهزا ، فشخصية حسام فى مواجهة سعيد تقدم

رموزا للواقع ، فبينما حسام يستخدم الكلمة للخداع فإن سعيدا يعبر بها بصدق عن آزمته وأزمة الانسان المعاصر . والتوجه نحو الرمز أدى بالنص إلى التحول نحو العبث ، ليس كبناء مسرحي وإنما كبطارحياتى تتحول فيه أشياء إلى عبث ويسقط فيه العمل الوطنى إلى هاوية التردى حتى إن الخلاص لم يعد لدى سلوى سوى الدير ، وعند زياد وحنان سوى الهروب إلى القرية ، وقد يكون الحل هنا ليس عابثا ، ولكنه فى الإطار العام هروب ، فلا أمل فى إصلاح المدينة . وسعيد الحالم مازال يأمل فيمن يأتى بعده لايحمل قلما بل يحمل سيفا . وحتى الأستاذ الداعى للحب ولأن يتم الصراع بالكلمة ينتهى إلى أن يطلب من الحاج على الساعى أن يغلق باب المكتب فهذا زمن لايصلح أن نكتب فيه أو نتأمل أو نغنى أو حتى نوجد .

الأستاذ : (يجلس على المكتب يجمع أوراقه وينادى) :

ياحاج على

لاتنس أن تغلق باب المكتب

أن تغلق باب الشقة

أن تغلق باب المبنى

هذا زمن لايصلح أن نكتب فيه ، أو نتأمل

أو نتعب أو حتى نوجد

ياحاج على

أغلق كل الأبواب

أغلق .. أغلق .. أغلق

هذه الرموز عبر عنها صلاح عبدالصبور كثيرا فى أعماله الشعرية ، فمنذ صدور ديوانه « أقول لكم » والكلمة أصبحت شاعريتها تتضمن فى الرمز ، وكأنها لاتستطيع بمفردها أن تحمل المعنى الذى يريده دون أن يرمز ، وتصل الرمزية ذروتها فى ديوان « أحلام الفارس القديم » كما أن مسرحيته التى ظهرت قبل مسرحية « ليلى والمجنون » وهى مسرحية « مسافر ليل » رمزية بكل معانى الكلمة .



لاتحمل مسرحية « مسافر ليل » بذورا رمزية كما فى مسرحية « مأساة الحلاج » و « ليلى والمجنون » وإنما هى مسرحية رمزية بكل معنى الكلمة ، ومع أن المؤلف يضع فى عنوان المسرحية عبارة « كوميدىا سوداء » فهى ليست كوميدىا ، وإنما مسرحية اعتمدت على الرمز ، فالنهاية السوداء جزء من بنية الرمز .

وتعتمد المسرحية على ثلاثة شخوص : الراكب وعامل التذاكر والراوى ، والنص هنا يجعل المواطن العادى فى مواجهة السلطة التى تسلبه بقدرتها كل إمكانية الوجود ، تذكرته فى الحياة وهويته الشخصية ليصبح منعما بلا حيثية . ورغبة السلطة الملحة فى التحكم لاتعطيه فرصة للاختيار ، حتى وهو لايقاوم محاولا أن يسترضيها . والسلطة - أى سلطة - ممثلة فى الإسكندر الأكبر أو هانيبال أو تيمورلنك أو ليندون جونسون مسميات لرجال يعيشون فى التاريخ ، ولكن ما أسهل أن يستدعوا ليأخذوا أسماء جديدة

معاصرة لنا مثل سلطان أو زهوان . إن عظمتهم تسيطر على
ذاكرة التاريخ ، ويعبر الراوى عن هذا :

الراوى : معذرة .. لايفصل الإنسان عن اسمه
فالعظماء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرة التاريخ
لتسيطر عظمتهم فوق البسطاء
والبسطاء يعودون إذا استدعيتهم فى ذاكرتك
ليكونوا متنزه أقدام العظماء
ولذلك خير أن ينسى الماضى
حتى لا يحيا فى المستقبل
حتى لا يخدعنا التاريخ
ويكرر نفسه .(٤)

ولكن التاريخ فيما يخص العظماء يكرر نفسه ، فما إن
تستدعى طاغية حتى يظهر ، فالراكب حين ينطق أسماء
العظماء يقرأها من ورق جلد غزال دون فيه التاريخ بعشرة
أسطر فتستوقفه بضعة أسماء بارزة فيردها ويكرر اسم
الاسكندر وهنا يأتى عامل التذاكر إليه غاضبا بثيابه الصفراء
والتقليدية فلقد استدعى الراكب الطاغية من التاريخ ليجده
أمامه بلباسه الأصفر المعاصر - فالطغاة تتغير أسماءهم
وملابسهم ولكنهم شخصيات موحدة متشابهة . فالمسرحية
هنا ليست ملهاة سوداء ، وإنما مسرحية سياسية بالدرجة
الأولى ، تقف أمام السلطة لتكشفها . والطغاة بقبضتهم
الحديدية قادرون على الاقناع ، فإن الراكب من شدة خوفه من
عامل التذاكر يشك فى نفسه ، ويقتنع فلعله فعلا الإسكندر .

ويسقط المواطن فى هوة النفاق فى عدم مواجهته للسلطة
حرصاً على حياته فيقرر أن يتذلل لعامل التذاكر .

ماذا تبغى منى يامولاي ؟

عفوا مثلك لا يبغى من مثلى شيئاً

اعنى .. بم يشملنى عطفك ؟

بم تكرمنى

هل تجعلنى سرجاً لجوادك .

لقد سقط المواطن وأعطى للسلطة مقوده فلم ترحم ضعفه .
فالمواطن أعزل والسلطة مسلحة ، إن كل ما يرجوه المواطن -
وهو هنا الراكب - أن تتركه السلطة ؛ وهى - هنا عامل
التذاكر - يعيش . فيعطيه تذكرة القطار الذى يمثل الوطن
المحكوم بالسلطة العسكرية . فيأكل عامل التذاكر تذكرة رحلة
المواطن فى موطنه ، وبذلك يسلبه حقه فى الحياة ، وينكر
عامل التذاكر أنه أخذ التذكرة أو أكلها ، ويأخذ فى استجوابه
عن التذكرة وهو يحذره أن يكذب . ويجلس عامل التذاكر
بجانبه حتى يهدئه ويخلع سترته الصفراء ، لأنها تمثل الشكل
الرسمى الذى يمكن أن يخيف المواطن ؛ فلدى بعض الناس
حساسية ضد اللون الأصفر . وما إن يخلع سترته الرسمية
حتى تظهر تحت السترة سترة ، وسترة ، فهى ثلاث سترات .
رتبة هذا الحاكم ثلاثية . وهو مدرب على مواجهة المواطنين ،
تعلم من رئيسه عَشْرِيَّ السترة : "إن تَجُوعَ كلبك يتبعك" .

وعندما يسمع كلمة "الثقافة" يتحسس مسدسه . إنه يعلم الناس الديمقراطية حتى ولو اضطر إلى قتلهم جميعاً . إنه يمثل بقول الحاج "إنى أرى رعوساً قد أينعت وحن قطفها" . ويجعل من كلمة عشرى السترة نبراساً له "حقق فى رحمة ثم اضرب فى عنف" . لذا فهو يحقق معه فى رحمة وقد أعطاه بطاقة خضراء لتكون هويته الشخصية ، وحين يلقى الراكب بطاقته من الذعر على الأرض فهى مجرد ورقة بيضاء يأخذ فى اتهامه بأنه يحوز أوراقاً بيضاء ، ويحاول أن يدافع الراكب عن نفسه بأن الورقة ليست بيضاء وبأنها بطاقته الشخصية يتهم بأنه سرق أوراقاً غير أوراقه ، ويستخرج عامل التذاكر نجمة مأمور أمريكى من جيبه ويعلقها على صدره ويأخذ فى استجوابه فى تهمة جديدة . بأنه قتل الله وسرق بطاقته الشخصية ، وهو كمثل للقانون يدعى علوان بنى الزهوان بن السلطان ، والاسم هنا يؤكد الدلالة الرمزية لعامل التذاكر فهو ممثل السلطة ووالى القانون فى هذا الجزء من العالم (القطار) ، وباسم من أعطوه السلطة (عشرى السترة) ، يفتح الجلسة ليقيم العدل ويحاسب هذا القاتل . ويقفز العامل كى يجلس فى أعلى العربة فوق الرف الشبكي يدلى ساقيه ويؤرجح قدميه فوق الراكب ، فالقانون فوق رعوس الأفراد . والقانون هنا صناعة صاحبه : أى صناعة السلطة ، فتلاشى السترة يتحول إلى عشرى السترة . والمواطن الراكب يستعطف بكل ما يمكنه أن يستعطف من كلمات . ولكن السلطة لا ترحم فيحاول أن يظهر انبهاره بعامل التذاكر .

ويبرز فى شخصية عامل التذاكر تصوير للطاغية ، إنه يشعر أنه يتصرف فى أقدار الناس ، يحمل العبء الأكبر ، يفرز فى الليل إذا وقعت واقعة ، يخرج من قصره ليتفقد أحوال الناس ، يحفظ فى ذاكرته أسماء السفاحين والقتلة ، يستقبل زوار البلد لا يغفو إلا ساعات فى الأسبوع ، إنه لا يخشى الموت ومع ذلك فهو يحتاط للأمر بقتل أعدائه أو شرائئهم ، إنه لا يخشى الأعداء ولكنه يخشى أصحابه وحسداهم . إنه يحيا فى وحدة ، ويبكى ، إنه يبكى شفقة على حساده ، يتمنى لو رآوا النور وعرفوه ، لو عرفوا معنى أن يصفو القلب وأن يتطهر . والمواطن المسكين لا يفهم ما يقال ، فإن التهمة أكبر من أن يفهمها عقله ، ويوضح له أن فقدته بطاقته يعنى أنه غير موجود ، فمن سرق بطاقته قتله إذ أفقده تشخصه المتعين فى هذا الوجود ، لذا فعليه أن يفقد وجوده . وهو حين سرق بطاقة الله الشخصية . يكون قد قتله ، ومن هنا فإن الله لا ينظر إلى هذه الناحية من الكون ، لقد تخلق الله عنها ، والتهمة : أن أحداً قد قتل الله بسرقة بطاقته الشخصية ، وبذلك يكون قد انتحل وجوده . وتظهر قوة السلطة ، فقد قبضوا على أشخاص كثيرين واعترف البعض بالتهمة من شدة التعذيب ، وهو نفسه - عشرين السترة - يتنكر فى أسمال الفلاحين وزى العمال ، ليصل إلى حقيقة السارق ، لذا فهو يطلب من المواطن كصديق أن يخبره بالحقيقة . ولما كان الأمر قد وصل إلى الأعداء فلا بد من الحسم حتى لا يختل نظام الوادى (مصر) . لذا فلا بد من

قتله . إنها تضحية من المواطن حتى يدرك الناس أن الأمن مستتب . ويطلب منه أن يختار الميته التي يرضاها : القتل بالسم أو بالغدارة أو بالخنجر ، ويقتله ثم يستخرج البطاقة البيضاء من جيبه ويلوح بها أمام عيني الراكب المحتضر .

وإذا كانت السلطة قادرة على توجيه التهمة والقتل العمد مع سبق الإصرار للإنسان لكي يظل الشكل قائماً ؛ وهو أن الأمن مستتب ، فإن الراوى الذى يمثل الجماهير الصامتة يقف متفرجاً على الأحداث لا يصنع شيئاً . بل إنه يساعد السلطة فى حمل جثة المواطن ، وهو يتجه إلى الجمهور ليقول له : "ماذا أفعل ؟ فى يده خنجر ، وأنا مثلكم أعزل ، لا أملك إلا تعليقاتي" . فالراوى هنا يقف نفس الموقف الذى وقفه الجمهور من الحلاج ، غير أنهم تحملوا ألم الجريمة ، أما هنا فهو واقف يقوم بالتعليق .

ولم تخرج دائرة الرمز فى مسرحية "الأميرة تنتظر" عن دائرة الوطن والمواطن والسلطة . فلقد حكمت المدينة طوال خمسة عشر عاماً بكذبة . أميرة أحبت جندياً وساعدته ليستولى على السلطة ، قتل والدها وادعى أنه أوصى له بالعرش قبل أن يموت . وصدق الشعب ادعاء مغتصب السلطة وحبيبته . وأبعدت الأميرة الحبيبة فى كوخ لتعيش عذابها بالندم بتكرار القصة ، فيتحول تمثيل القصة إلى مسرحية داخل المسرحية ، وإن كانت هى صلب المسرحية ، فالأميرة تجلس مع وصيفاتها الثلاث يمثلن ما حدث فيصبح الحدث

شعيرة المواجهات الليلية لتذكر الأميرة بمأساتها . وبعد حين
يأتى إليها السمندل - وهو المغتصب - ليطلب منها العودة معه
إلى القصر ؛ فقد أصبح ملكه متشققاً من حوله كلحاء الأشجار
هجره القادة والجند . إنه رمز لمغتصب السلطة لا يستطيع أن
يحافظ عليها إلا بكذبة فهو يعود للأميرة حتى تمنحه قوة
شرعية فى مواجهة من يريدون سلب السلطة منه ، فهو يريد
أن تعود معه ليخرجها فى الصباح إلى الميدان وكفاهما
معتنقان ، وليعلن للناس أن أميرتهم عادت لتخلع ثوب الغفران
على عاشقها وأنه يتلقى منها الغفران بأحلى آيات العرفان .

السمندل : سنحت الخطو إلى القصر

ندرك أول خيط الفجر

وسنخرج فى الصباح إلى الميدان ، وكفأنا

معتنقان

ونقول لهم إن أميرتهم قد عادت

خلعت ثوب الغفران على عاشقها المثقل

بالذنب

فتلقاه عاشقها المثقل بالذنب بأحلى آيات

العرفان^(٥)

وهنا يتوقف القرنفل الذى كان حاضراً لحظة لقاء الأميرة
بالمغتصب ، وقد كان ينتظره . إنه يعرف أنه سيجىء إلى
الأميرة ليبحث عن قوة جديدة تعينه على فرض قوته مرة ثانية
على الوطن . يمتقع وجهه حين يسمع كلمات المغتصب
فيسألها ألا تذهب معه . لقد طعنت المدينة كذبة ذات مساء

فاعتلت منها واسترخت مثقلة بالجراح ، والليلة قد تهوى
أنهاراً وتلالاً ومنازل ، لو ولدت فى ساحتها كذبة أخرى .
فالمدينة لم تنس طوال الخمسة عشر عاماً . ماحدث لها ، وهى
فيما يبدو متأهبة لمواجهة الظلم ، وإذا ما جاءت هذه الكذبة
الجديدة فإن أشياء ثقيلة قد تحدث للمدينة . ويوجه القردنل
كلمته للأميرة أن تكون سيدة وأميرة لا تثنى ركبتها النورانية
فى حقوى رجل من طين . أيّاً ما كان شهماً أو غداً ، عملاقاً ،
أو آفاقاً . كان يمكن أن تكون الأميرة هنا رمزاً للمدينة لو
انتهت المسرحية بكلمة القردنل ، أو بالقصيدة التى ترثى فيها
الأميرة السمندل وهى تختمها بقولها : أوه ما أشبهه فى
ضجعته بأبى .. أنظرن وباركن .. اكتملت لحظتى الموعودة
حتى سحقت نفسى قطعاً .

وكانت المسرحية عند كتابتها الأولى تنتهى بطلب الأميرة
من وصيفتها الكبرى أن تعد متاع الرحلة .. ثم تناشد
وصيفتها الإسراع ، ولكن المخرج نبيل الألفى كان يقول له :
"إن الأميرة ستعود إلى مدينتها لتستمتع بلذة الحكم أو بلذة
أداء الخير نحو أبناء مدينتها . ألم تزدها هذه التجربة المريرة
وعياً بمسئولياتها" (ص ٥٨) .

وأدار المؤلف الأمر فى ذهنه "ورجح عنده إضافة مشهد
ختامى لا للسبب الذى ساقه المخرج فحسب ، بل لسببين
آخرين : أولهما أن اللحظة التاريخية لعرض المسرحية كانت
تختلف عن لحظة كتابتها ، وكان العرض فى حاجة إلى أن

يقول كلمة تواكب اللحظة ، وثانيهما "أنى كنت قد أدركت من عرضين سابقين لأعمالى المسرحية أن من الواجب أن يكون إسدال الستار فى مسرحنا حاداً بعض الشيء ، فالستارة الهادئة لا تكاد تناسب مزاجنا" .

والسبب الأول أسقط من النص رمزاً كان يمكن أن يكون معطاءً . فالأميرة وهى تؤدى دورها كانت تمثل الام المدينة ، ولكن بهذا الكشف أصبحت تمثل نفسها . فسقط عنها الرمز . أما السبب الثانى فلم تكن نهاية المسرحية بكلمة القرندل أو الأميرة لتكون هادئة . ومع ذلك فما قاله صلاح فى كلماته إنما هو عودة للحس الخطابى الصارخ فى النهاية ، ولو أن صلاحاً اكتفى بأن يقدم عملاً للتاريخ لا للحظة لعمق العطاء الرمزي عمقاً لا يحده الزمان .

وفى مسرحية "عندما يموت الملك" يعود الرمز الوطن فى شخص الملكة . فالملك يعجز عن إعطائها طفلاً . ولأنه عاجز فإن على الملكة أن تأتى برجل يمنحها هذا الطفل . وتطلب من الملك أن يختار لها من يملأ بطنها . فالملك القوى القادر لم يستطع أن يهب أمراًته طفلاً . فيخبرها الملك أنه سيقتل الرجل بعد أن يتم مهمته ، ولكنها ترفض بإصرار أن يقتل رجلاً يعطيها زهرة .

ويغضب الملك فقد كان الأمر قاسياً عليه ، فيرى الموت فيناديه طير الموت الأسود ليدخل فى أعضائه مختطف الخطوة مسروقاً يفتح له صدره لينقر حتى يجد طريقاً .

الملك : لا ... الموت

فى موعدك تماما ... ياطير الموت الأسود

أدخل فى أعضائى مختطف الخطوة مسروقا

ها أنذا أفتح لك صدرى ... نقر حتى تجد طريقا

ياسيدتى .. استدعى وجوه الدولة (ص ٥٨)

ويحضر وجوه الدولة وعلى رأسهم الوزير والقاضى
والمؤرخ والشاعر بصحبتهم الجلاذ . ويسقط الملك ميتاً ، فقد
نام الطائر فى قلبه فيشكر الموت لأنه خلصه من وطأة أعبائه ،
بينما الزوجة فرحة تنظر إليه كأنها تريد أن تتأكد من موته
فهى الآن يمكن أن تنال الطفل .

وتتم محاولات ليستيقظ النائم من رقدته الأبدية ، وتتجه
الزوجة إلى الوزير تطلب منه أن يعطيها الطفل ، ولكن الوزير
مازال خائفاً من الملك يطلب إليها أن تعود للغرف الملكية ، فما
كان الملك ليرضى أن ينظرها العامة والدهماء حتى هم كانوا لا
يجرعون على النظر إليها خوفاً منه :

حتى نحن .. الكبراء

كنا نغمض أعيننا حين تراك ونخفى من صفحتها الملساء
ماقد يلمع فيها من تعبير أو إحساس
هرباً من غضبته النارية

عودى .. عودى .. يامولاتى (ص ٧٤) .

فلقد كان الملك يخفيها عن كل الناس ، وهاهو ذا يتركها

مجدبة دون عطاء ، فتتجه إلى المؤرخ تطلب سطرأ من تاريخه
 فى جسدها ، ليصنع من أحرقه طفلاً . وإذا به كالوزير يخاف
 أن يلمسها ويتصورها جنت فتذهب إلى القاضى فتطلب منه
 أن يلف عليها ثيابه ليخلف لها طرفاً منه لتصنع منه طفلاً
 فيرفض ، ويطلب منها العودة لتصبح محجوبة فى الغرف
 الملكية ، ويكون الشاعر أكثرهم جرأة ، إنه لا يقبل ولا يرفض
 أن يعطيها الطفل ، فهى ما إن تنظر إليه حتى يخبرها أن
 كلماته لا تصنع طفلاً . إنه يحمل الطفل فى صرة أحلامه
 ويحلم إن أنجب طفلاً أن يطلقه فى شمس الغابات وأنسام
 النهر ، إنه لا يريد أن يذهب معها الآن ، فهو جزء من هذا
 المشهد الحزين وقد اتضح أنه الوحيد الذى كان يختلس
 النظر إليها ، وكان يحبها قبل أن يقع فى أسر الملك ، ويصبح
 جزءاً من نظامه . ولم يتوقف حبه لها ، كان يعيش لها ، ويجرؤ
 على أن يذهب بها ، ويودع أصحابه فيعده الوزير مجنوناً ،
 ويطلب القاضى أن يرد بالقوة ، ويعلن المؤرخ أن الملك حين
 يعود سيعاقبه بالقوة . ولم يعبأ الشاعر بقولهم فالملك تدلى
 ميتاً حين رأى ذاته فى مرآة صافية فى عين هذه المرأة . إنها
 فى هذا النص تتحول إلى شعب كامل استطاع أن يهزم
 السلطان ، ولم يجرؤ أحد أن يتقدم إليها ليحملها بالخصب
 بالطفل سوى الشاعر .

يمجد صلاح عبدالصبور فى شعره وفى قصائده الشاعر ،
 تمزقه حساسيته فى عصره لذا جعل الذى يقتل السمندل
 شاعراً أو روح شاعر . فالمناضل شاعر والأمة تحتاج إلى

الشعراء ، فليس هناك من ينقذها سوى الشاعر ، فهو المغامر الوحيد الذى خرج لمواجهة الجلال بالكلمة ، فالكلمة فاعلة .

لقد ذهب الجلال ليأتى بالملكة ويقتل الشاعر ، فالملك الميت يريد الملكة ويقترب الجلال بسيفه من الشاعر ، فيمد مزماره ، ويطعن الجلال فى عينيه فيصرخ ، ويتراجع ، وتدمى عيناه ، فيغطيهما بإحدى يديه ، ويضرب بسيفه على غير هدى ، ويكون الشاعر بمزمارة قد انتصر على الجلال بسيفه ، فالمزمار هو القوة الوحيدة التى يمكنها أن تواجه السيف . تقترب الملكة من الشاعر رافعة يده فى يدها وتغنى للشاعر والمزمار :

أنت صرعت الجلال

وصرعت الخوف

عزف المزمار نشيد الدم

بينما أصبح سيف الجلال الغاشم

أعمى لا يجد طريقه ..

أقدم .. خذ منه السيف

ويتقدم الجلال إلى الشاعر فيجرحه بسيفه ، ثم ينتهى الموقف بانتصار صاحب المزمار . إذ يأخذ الشاعر السيف من الجلال ويقتله ، وفى الوقت نفسه يتهاوى جريحاً بين يدي الملكة .

يدافع الشاعر عن الملكة كما يدافع عن أرضه ، وتمتلىء الملكة بالرغبة فى أن يعطيها صاحب المزمار الذى أسقط

السيف الطفل . لقد تحول المزمار إلى فارس . لقد كان الشاعر يريد الموت ولكنه يتمنى أن يحيا من أجل المرأة .. الأرض .. الوطن .. إنها معه تنتظر روح الكون هنا لتنفخ في السر لتعطيها الثمرة . لتعطي دلالة جبريل الأمين وهو ينفخ في مريم .

حتى إن حان الموعد
جنّت إلى جذع الشجرة
وهزّزت إلى الأغصان
لن أحتكم .
سأسير إليه .. ليتكلم

وفي الفصل الثالث تمسح المرأة على المزمار ليعود لطبيعته السمحة مزماراً عاشقاً .. وقد حمل الأرض الثمرة .

وفي الفصل الثالث يخير المؤلف الجمهور بين حلول ثلاثة ، الأول حل الشكوى للأقدار في العالم السفلي ، فالملك يريد الملكة أن تنام إلى جانبه ليعود إلى الحياة ثانية . ويأخذها رجال الحاشية إليه ويذهب الشاعر إلى قضاة محكمة الأقدار لتعيد إليه حبيبته .

ويصدر قضاة الأقدار حكماً أن تقسم المرأة بين الملك والشاعر ، فيرفض أن تقسم ، ويعلن أن يتركها للملك حية بدلاً من أن يأخذ نصفها ميتاً ، فالشاعر هنا هو المضحي وليس الحاكم .

وفى الحل الثانى تنتظر الحاشية عودة الجلاذ أعواماً
عشرين يكون الطفل قد كبر ، فيحاول أن يجلس على العرش
فينهار به ، فتهتز جدران الغرفة وتسقط أستارها ويخوض فى
العناكب ، إن عليه أن يبدأ حياته بترميم العرش المتهدم . لقد
تهالك العرش فى السنوات العشرين ولن يستطيع أن يعيد
ترميمه ، فالجميع محبوس فى هذه الغرفة فقد احتل أمير البر
الغربى باقى غرف القصر بينما رجال الحاشية مشغولون بأمر
الشاعر .

أما الحل الثالث فيعود إلى نهاية المنظر فى الفصل الثانى
عند الكوخ ، يحمل فيه الشاعر السيف ليصبح شاعر الملكة
الفراس . لقد اجتمع المزارم والسيف فى شخص واحد ،
وحين تأتى الحاشية يسل سيفه فى وجوههم فيعلنون ولاءهم
له ، وتعتلى الملكة العرش لتعلن أن حاشيتها الناس جميعاً ،
تفتح بابها للمرضى والفقراء والعشاق ، وطوافى الطرقات ،
وأهل الحرفة والأمراء ، ويبقى الشاعر جنب حبيبته ينسج
أحلام المستقبل المتغنى بالصبح الأجل ..

الملكة : بل تابعى الفانى فى حبى
الناسج لى أحلام المستقبل
المتغنى بالصبح الأجل
الصبح الأجل (ص ١٥) .

وتكون هذه النهاية متنسقة مع المسرحية بينما النهايتان
الأخريان المقترحتان من المؤلف تبدوان تلفية تجديدية لا

مبرر لها ، فقد خرجت عن إطار النص ، وأبعدته عن محوره ،
فالبعض يدعم فكرة أن الدولة يحميها الشعراء أصحاب
الأحلام وصناع المستقبل .

.....

- لقد تحقق للرمز وجوده فى مسرحيات صلاح عبدالصبور
من خلال الحس الشعري الذى أغنى النص بغنائيات عذبة لم
تستطع النصوص أن تتخلص منها ، لذا فإن هذه الأعمال
تحتاج إلى وقفة عند غنائيتها .

الغنائية

تعد الغنائية إحدى الظواهر الأساسية فى مسرح صلاح
عبدالصبور ، لم تخل مسرحية منها ومع أن نقد النقاد لمسرح
شوقي بأنه مسرح غنائى أصبح أمراً شائعاً عند من يعرف
مسرح شوقي ومن لا يعرفه ، فإن مسرح صلاح عبدالصبور
وقع فى هذا المأزق بصورة لا تقل عن استخدام مسرح شوقي
له ، وقد يفرق بين غنائية مسرح شوقي وغنائية مسرح صلاح
بأن هناك اختلافاً بينهما . صحيح أن هناك اختلافاً بين الشعر
الغنائى فى كل من المسرحين ولكنه خلاف يرجع لاختلاف
الغنائية عند كل من الشعارين .

القصيدة الغنائية فى مسرح صلاح عبدالصبور تلتقى مع
بنية القصيدة فى الشعر الجديد الذى يجسد فيه الإحساس
ويكتنف ، وأصبح له شكله الرمزي وقدرته الإيحائية التى

يستوجبها الغموض المغلف للحس الشعري . فالخلاف إذن
خلاف بين شاعرين كبيرين ، وبين رؤية عصريين لبنية
القصيدة . فإذا تجاوزنا هذا الخلاف الذى يفرق بين القصيدة
الحديثة والقصيدة التقليدية فإننا نجد أنفسنا أمام اتفاق فى
استخدام القصيدة الغنائية فى المسرح .

لقد اعتمد صلاح عبدالصبور على الشخصية الشاعرة فى
أربع من مسرحياته ، وأحال شخصية عامل التذاكر إلى
شخصية شاعرة وإن كانت تحمل مشاعر قاهرة قاسية .

وفى مسرحية "أساة الحلاج" يبدو من أول وهلة شاعرية
الحلاج وإحساسه بالله وبالحياة فهو فى قمة العشق للذات
الإلهية . إنه يؤمن بأن الرحمن يختار شخصاً من خلقه ليفرق
فيهم أقباساً من نوره ليكونوا ميزان العدل وقد أفاض الله عليه
نوره ليفيضة على الناس :

الحلاج : (للشبلى) لا .. إنى أشرح لك
لم يختار الرحمن شخصاً من خلقه
ليفرق فيهم أقباساً من نوره
هذا ليكونوا ميزان الكون المعتل
ويفيضوا نور الله على فقراء القلب
وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة
لا ينقص نور الله إذا مافاض على الفقراء .
ويدور حوار بين الشبلى والحلاج حول الفيض الإلهي عن
الشر والخير لا يخرج عن كونه حواراً غنائياً تتبادل فيه

أحاسيس كل من الشاعرين حول رؤية كل منهما فى هذا
الشأن بشكل غنائى .

يتحدث الحلاج عما صنع فى الحج وكيف أوقد قلبه ناراً
وكيف أنضج قلبه وقد الصحراء المحرق !

هل أوقد قلبى إلا وقد الصحراء وسعى الرمضاء
والصوم إلى أن أغفى الجسم الناحل فى جذع النخلة
فى أرض مدينتنا الخضراء
ولدت كلمات الله هناك بقلبي المثلث
فأتيت بها طوفت بأرض الناس
عن فتنة طلعتها أنضو أطراف ثيابى شيئاً شيئاً .
سأخوض فى طرق الله
ربانياً حتى أفنى فيه (ص ٢٤)

وحين يقف الحلاج بين الناس يعظمهم يتغنى بإلهه فى
قصيدة من أربعين سطرأ يبدؤها بقوله : " أراد الله أن تجلى
محاسنه وتستعلن أنواره " (ص ٤٣ - ٤٦) يستفيض فيها
بذكر محبوبه وجنود إبليس صناع القحط فى الأرض ويختمها
بقوله :

فهذا حبنا الله
أليس الله نور الكون
فكن نوراً كمثل الله
ليستجلى على مراتنا حسنه

ولا يتوقف الحلاج فى السجن عن الغناء لإلهه . وتبرز

حيرة الحلاج فى شعره حيرة شاعر صوفى ، فهو يشعر بصراع فى داخله يمزقه ، إذ أنه يشعر أن عليه أن يختار ، فقد أخفى الله عنه نوره ليريه الطريق . وساعة الاختيار يقف عاجزاً ، ماذا يختار أن يرفع صوته أم يرفع سيفه ؟ أن يكون شاعراً أم محارباً . إنه بالتأكيد شاعر وليس بمحارب ، فقد سلم نفسه للشرطة دون مقاومة وسلم نفسه فى المحاكمة دون مقاومة أيضاً .

والغنائيات فى هذه المسرحية تعد أحدث ما قيل فى الشعر الصوفى وفى وقفة الإنسان الصوفى ، أمام ربه ، وحيرته حين لا يرى نور اليقين بين أن يدافع عما يؤمن به بالكلمة أم بالسيف . إن الأزمة هى كيفية التوفيق بين القدرة والفكرة ، المزوجة بين الحكمة والفعل . ليتقرب شخصاً يستطيع أن يؤدى ذلك ، فهو لا يملك إلا أن يتكلم ولتنقل كلماته الريح السواحة .

لم يكن وحده شاعراً ، ولكن صديقه الشبلى كان أيضاً شاعراً فهو قد اختار حين طلب للشهادة فى قضية الحلاج أن يقول كلاماً غامضاً ، ويرجو من القاضى - حين يسأله إن كان ما يقوله فى المحكمة هو قوله أم قول الحلاج - أن يتركه يمشى 'لأنه عاهد الله ألا يفشى نعماءه' ولا يكشف وجه الأسرار :

الشبلى : يامولاي أرجوك .. إصرفنى إنك تلقى بى فى النار

فلقد عاهدت الله .. ألا أفشى نعماءه

ألا أكشف وجه الأسرار

ألا أتحدث عن حالى قط

دعنى أرى عهدى . واصرفنى (ص ١١٣)

وحين يصلب الحلاج يقف الشبلى ليرثيه بمرثية فيها عتاب له ، وعتاب لنفسه أو لم ننهك عن العالمين فما انتهيت . وهل يساوى هذا العالم الذى وهبت له ما وهبت .

لقد كانت شخوص المسرحية تقدم أيضاً قصائد غنائية ومقدم المجموعة فى بداية المسرحية يرثى الحلاج ويكيه ويصفه : " كأنه طفل سماوى شريد .. قد ضل عن أبيه " .

.....

وكما بدأت مسرحية مأساة الحلاج بغنائية ، فقد بدأت مسرحية " ليلى والمجنون " فى فصلها الأول بغنائية من الأستاذ . لقد دخل على تلامذته وهم يتناقشون حول مجلتهم والشعر ودوره فى التغيير ، الكلمة أم القنبلة فيبدأ الأستاذ حديثه معهم عن المجلة البوق الذى يتألق كالوشم النارى على ساعد هذا البلد الممتد ، عن الحرية والعدل وإحساسه بالمستقبل ، وهو يعلم أنهم لن يشاهدوا هذا المستقبل .

وأنا حين اخترتكمو من بين شباب الكتاب
لتصلوا جنبى للزمن الآتى كى ينكشف ويتقدم
كنت حزينا أعلم

أنى أسلبكم أياماً ماثلة كى أعطيتها للحلم
حلم قد لا تشهده خلجان قد لا نرسو فيها
رغم محبتنا للمدن الدافئة النائمة ببطن الخلجان
رغم احبتنا وضعوا الشمعة فى الشباك ،
وناموا فى اطمئنان

فى أعينهم ذكرانا كملائكة رحلوا كى يأتوا بالغد
كى يأتوا بالمستقبل .. حلم قد لا نشهده (ص ١٧ ، ١٨)

ولم يتحدث الأستاذ فى المسرحية حديثاً غير غنائى . إنه
شخصية شاعرة حالمة ، تعلم شعراء مختلفى الأمزجة ، ولكى
يجمعهم يقترح أن يمثلوا مسرحية أحمد شوقى "مجنون
ليلى" . وهذه المسرحية تعكس نفسها على النص ؛ مسرحية
مبنية على أبطال غنائيين ، تتوازى مع المسرحية الجديدة
ذات الأبطال الغنائيين أيضا ، فتضيف غنائيتها حساً جديداً
لها . فالأستاذ يريد أن يعلمهم مع الثورة الحب ، فما أشد
حاجة الثوار الى أن يسمعوا كلمات الحب ، ويستعير كلمات
بريخت "إننا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب .. ما
أسطعنا من وطأة ميراث الماضى .. أن نعرف حب رفيق
لرفيقه" (ص ٤٠) الأستاذ يصارع رغبة تلامذته فى
العنف ، وهنا تكون كلمات مجنون ليلى : "تعالى نعش ياليل
فى ظل قفرة ... إلخ . مهدئا للحالة الانفعالية العنيفة التى
تعيشها الجماعة ، ولا يظهر الأستاذ بعد ذلك إلا فى النهاية
المسرحية وقد سجن حسان وسعيد متهمين بمحاولة قتل
حسام . يقف الأستاذ ليتغنى بالمأساة غناء الشعراء

الجوالين :

وكما كان الأبطال القدماء

ممن حفظت سيرتهم قصص الشعراء الجوالين

وأسماء الفقراء

سنودع قتلانا .

إنه لا يبتعد كثيراً عن كونه شاعراً يحلم بالمستقبل ،
فالسجناء فى نظره قربان للريح كى تجتاز بهم البحر إلى مدن
المستقبل .

وهنا يحدث اختلاف بين زياد والأستاذ ، فهو ينادى
أستاذة واصفاً إياه بالطيبة ، وحين يذكر هذه الصفة يكون قد
ابتعد كثيراً عنه ، فالصحف والكلمات ليست زوارق
للمستقبل ، فالمدينة قد احترقت وبرز عذاب الأستاذ ، فهو
نفسه يعيش صراعاً : ماذا يفعل والرفقاء يتفرون ، والقاهرة
تحترق والقتلة يأتمرون على المدينة ، وهو نفسه يجلس
ليداعب طفله . فالمأساة تمزق الجميع . إن الحوار بين زياد
والأستاذ حوار غنائى ، ينتهى بأن تغلق الحكومة المطبعة ،
فيستسلم الأستاذ لتفرق الجماعة ، ويقرر أن يزور سعيداً فى
السجن .

وشخصية سعيد هى الشخصية الرئيسية فى المسرحية :
شاعر محبط يحب ولا يستطيع أن يحقق حبه أو يمارسه بشكل
سوى . ويلقى قصيدة فى المنظر الثانى من الفصل الثانى
بعنوان "نبي مهزوم يحمل قلماً ينتظر نبياً يجنل سيقاً" وقد

أقحم النص مناسبتها فى المسرحية ؛ فزياد يطلب من سعيد أن ينشدهم من شعره فيرد عليه بأنه سيقول لهم آخر أشعاره . وهذه القصيدة تعد من أجمل غنائيات صلاح عبدالصبور فى أكثر من تسعين سطرأً ينعى فيها جيله المملوء بالمنهزمين ، فرأيه أن الجيل قد مات ولما يولد بعد ، لا يقدر أن يصنع شيئاً حتى الحب . وتحقق المسرحية مقولته فهو لا يعرف كيف يحب ليلى وهى أيضاً لا تعرف كيف تحبه أو تحب غيره ، وينتهى إلى السجن ، لينشد قصيدة ، فالأستاذ يسأله إن كان يبغى شيئاً ، فيرد عليه بأنه يبغى أن يبعث برسالة للقادم من بعده . إنه ليسعرف فيها أن الخلاص سيأتى من هذا القادم وعليه أن يأتى وبأقصى سرعة .

وإذا كان سعيد قد عجز أن يحقق حبه حتى وهو يتغنى بأحاساسيه ، فليلى أيضاً كانت فى كثير من حديثها شاعرة تتغنى بالحب .

الغناء هنا يمثل وحدة خاصة بالمسرحية ترتبط بعنوانها الغنائى "ليلى والمجنون" ، ويمكن أن تحذف هذه القصائد من المسرحية فلا تنقص المسرحية شيئاً ، ولكن الغناء ينقص كثيراً ، وإذا كان الاختيار بين الغناء والمسرح فلا أظن أحداً يقبل أن تضع هذه الغنائيات الفريدة فى شعرنا الحديث ، ولو على حساب المسرح ؛ فالغناء جزء أساسى من بنية مسرح صلاح عبدالصبور ، إنها قدرة الشاعر ، وعلينا أن نحاسبه على كيفية استخدام هذه القدرة لا على حذفها .

وفى مسرحية "الأميرة تنتظر" لم يتخل النص عن الغناء وأصبح أيضاً جزءاً من بنيتها . وكانت الشخصية الأساسية هى الأميرة ، تعيش أحزان الندم على ما فعلت بأبيها وقد تركها الحبيب بعد أن وعدها أن يعطيها أطفالاً : فى كل خريف طفلاً ، ولم يف الحبيب بما وعد بعد أن اغتصب العرش . ومع الندم والحزن تعيش الأميرة حالة وجدانية مولدة للشعر . فالحدث حدث شعرى ، والأميرة تستعيد الماضى فى شكل طقس تمثله مع وصفاتها الثلاث تؤدى واحدة منهن دور العاشق الخادع ، وحين تراه الأميرة تأخذ فى إنشاد غنائيتها التى تنقطع مع تدخل الوصيصة فإذا ما حذفنا كلمات الوصيصة فإنها تصبح قصيدة غنائية واحدة تبدأ بجملة "وأخيراً جئت بعد أن جن نهارى" وتبرز القصيدة قوة الحب فى قلبها للمغتصب . تصفه وتصف جماله ومشاعرها نحوه .

أه علقنى بأكتافك كالعقد وداعبنى وانثرنى حبات
وبعترنى على جسمك موسيقى ونورا
ثم لملمنى وانظمنى فى حبل امتلاكك
وتحسننى واختمنى بختمك
وليعدك الغد لى طفلاً شقياً وجسوراً (ص ٢٩)

وختم القصيدة يمثل نقلة درامية تحكى فيها ما حدث ليلة مقتل أبيها ، وتختتم القصيدة فى لحظة تمهد للبكاء :
والآن اخرج حتى أبكى رجلى المقتول
وأزف إليك مطهرة بدموعى :

يارجلى القاتل
اخرج .. اخرج

وتنهار الأميرة فى بكاء حار ، ويدخل على إثرها القاتل
السمندل وتعود الأميرة بعد أن تستجوبه عن أسباب حضوره
إلى الغناء الشعرى .

ويتدخل القرنندل حين يدرك أن كذبة جديدة ستدخل عالم
المدينة ، فيقتل السمندل لينهى لحظة طويلة من ظلم المدينة ،
فيغنى للأميرة أن تكون سيدة وأميرة وأن يكون كل الفرسان
الشجعان لها ممن يحلو مراهم فى عينيها خداماً لا عشاقاً أو
عشاقاً لا معشوقين ، الحس الغنائى مرتفع ارتفاع العاطفة
التي تتحرك فى النص وارتفاع الشاعر الغنائى .

وقد برز فى مسرحية "بعد أن يموت الملك" تقدم الغناء
خطوات ، فالجوقة المكونة من ثلاث نساء كن حين يظهرن
يغنين ، والخياط حين قدم للملك قطعة من المخمل الأبيض.
يقدمها للملك بقصيدة يتغزل فيها .. بالقماش .

قطعة مخمل
بيضاء الطلعة ناعمة الذهب
ما كدت أراها حتى .. أه .. كان لقاء يامولاي
أحسست بقلبي فى أضلاعى يتوثب

وإذا حذفت كلمة "قطعة مخمل" فإنها لا تعدو أن تكون
قصيدة غزل فى امرأة فهو يختمها بقوله :

ملت إليها لأقبلها فانكششت وهى تقول :
 أنا بكر لم التف على ساقى بشرى من قبل (ص ٢٩)
 ويستمر الخياط فى الحديث شعراً غنائياً حتى يتقبلها
 الملك ، ويتحول الملك إلى شاعر يلتقى بالملكة فيناديها مناداة
 الشاعر بجمل شعرية تعود صلاح عبد الصبور أن يذكرها فى
 شعره "يانجمى الأوحـد" ، ويضيف إليها "ياكوكبى الغافى
 فى عليائه" فالمرأة هنا أكبر من أن تكون زوجة ، إنها الوطن
 الذى يحكمه . وحوار الملكة للملك يصبح قصائد غنائية ، وهى
 تتكلم عن طفلها وعن موسيقى الليل المسحورة التى هجرتها
 وقد عادت إليها الآن ، فهى أنغام السجن الزرقاء تتعلق فى
 الأستار المسدلة هناك ، وهى أنغام الفرح الوردية تتراقص
 حول المصباح الشاحب ، إنها نغم طفل لم يكبر . وتحول
 المسرحية إلى غنائية حين تلتقى بالشاعر فتتفجر الطاقات
 العاطفية ، فوجود الشاعر هنا بالضرورة يفجر الحس
 الغنائى ، فهو يتغنى للحبيبة ويتغنى للشمس يناجيها كأنما
 يتعبد لها :

ياسيدة المرج الغيمى الأزرق
 لو أنكسر كشعاعك حين يمس الأرض
 لو أهوى ميتا أتمزق
 لا تتحمل نفسى وطأة هذى اللحظة
 توشك نفسى أن تتفرق كالأشتات
 أعنى لحظات حياتى ، أحفلها بالرغبة .. والعجز
 بالفرحة والخوف ..

بالذكرى والنسيان ..

بالشوق وبالإشفاق .. (١٠٦ - ١٠٧)

وتتشابك الأحداث ، فالشاعر يواجه الجلاء ويدافع عن حبه
ويجرح فتخلق الغنائية من الحدث الغنائى .

ولم تكن فى مسرحية "مسافر ليل" شخصية شعرية أو
شخصية تدعو إلى الغناء ومع ذلك فلم تخل من التعبير عن
المشاعر الذاتية فى غنائية مأساوية تبرز مشاعر عامل التذاكر
الخربة ، غير أن هذه الغنائيات تختلط بالسرد فتفقد الغنائية
حسها ليبقى الحس السردى عالى الصوت ، وتخبو الغنائية
وتخرج من فم الراوى جملا غنائية لتضيع مع السرد .

فالعذل بلا مظهر

كالمرأة دون طلاء

فالسرد هو الغالب على هذا النص ، إذ أنه كما كان للغناء
دوره فى مسرحيات صلاح عبدالصبور فقد كان للسرد أيضا
دور مهم ..

السرد

لم يخرج مسرح صلاح عبدالصبور عن واحد من أهم
أسس الفرجة الشعبية وهو السرد ، وقد تعامل معه فنيلا
بطريقتين .. الطريقة الأولى هى السرد التقليدى الذى اتبعه
كتاب المسرح ، والطريقة الثانية هى استخدام الجوقة لتقوم
بوظيفة السرد .

لقد خفتت حدة السرد التقليدي من مسرحيات صلاح عبدالصبور إلا أنها لم تختف ، ففي مسرحية "مأساة الحلاج" يأخذ السجين الثانى فى سرد حكاية حياته يتحدث فيها عن نفسه وحببه للكلمات وزيارته لدور العلم ودكاكين الوراقين وحب أمه له . ويتحدث عن أمه بحزن شديد وشفقة ، كانت خادمة تجمع كسرات الخبز وفضل الثوب من بعض بيوت التجار ، كان فى ذلك الوقت طفلاً لا يعى ما حوله . مرضت أمه ، قعدت . ثم عجزت فماتت ، ويسأل هل ماتت جوعاً ، ويرى أن هذا تبسيط ساذج فأمه ما ماتت جوعاً لقد عاشت جوعانة :

أمى ما ماتت جوعاً .. أمى عاشت جوعانه
ولذا مرضت صباحاً .. عجزت ظهراً .. ماتت قبل الليل .
(ص ٧٢)

وفى قصيدة يختلط فيها الغناء بالسرد ، يتحدث الحلاج لقضاته عن نفسه ، وعن تاريخه فى حوالى ست وستين جملة يبدأها بقوله :

أنا رجل من غمار الموالى فقير الأرومة والمنبت
فلا حسبى ينتمى للسماء ولا رفعتنى لها ثروتى
ولدت كآلاف من يولدون .. بآلاف أيام هذا الوجود
لأن فقيراً بذات مساء سعى نحو حضن فقيرة
وأطفأ فيها مرارة أيامه القاسية .

ولا يترك السرد مسرحية "ليلى والمجنون" أيضاً مع أن

النص قد صنع فيها بناء لم تعرفه المسرحيات الشعرية من قبل وهو استخدام الاسترجاع عن حياة سعيد مع أمه وزوجها ، وقد بدأ السرد كتقدمة للاسترجاع كان المدخل إليه سؤال سعيد لليلى ، هل كل الزوجات يمارسن الجنس بشوق الحب ؟ فترد ليلى بأنها لا تدري ، فيسترسل سعيد بعد ذلك فى الحديث عن أمه بأنها كانت تستلقى فى كتفى رجل تبغضه بغض الموت فتهرع للحمام بعد نومه تستفرغ مافى معدتها من زاد أو ماقد سممه ريقه ، مات أبوه وهو ابن عشر سنين فى يوم استشهاد الجراحى ، وجاءت أمه بعد قليل إذ هبط الليل فمسحت على خده وقالت له أنا أمك وأبوك .. وبعد هذه الكلمة يظلم الجزء الأيمن من المسرح ويضىء الأيسر عن حجرة بالغة الفقر ، يظهر فيها سعيد طفلاً وأمّه نائمين ، لتؤدى قصة طفولة سعيد تمثيلاً .

أما مسرحية "مسافر ليل" فيكثر فيها السرد ، فعامل التذاكر يسترجع حياته كلها المعبرة عنه كحاجم طاغية يتحدث عن عمله فى القطار ، وهو يفتش القطار ، يتفقد عرباته يقلب المقاعد ، وقد يشقها بحثاً عن راكب بلا تذكرة . شخصية عامل التذاكر تبدو واضحة من خلال سرده لحياته . فيفسر ذلك سلوكه مع الراكب فهو يتحدث عن نفسه وعن صديقه ويقارن بين زوجتيهما ، فامراته عجفاء ممصوفة بينما زوجة زميله الأرقى منه ناصعة الوجه ورابية الفخذين ، لم يرسله أبواه ليتعلم حرفة ، فهو لا يجيد سوى تفتيش القطارات ثم يسرد عن حياة رئيسه عشرى السترة أنه يقوم بعبء أكبر من

عبئه ، فهو الطاغية المحافظ على الأمن يقتل أعداءه أو يشتريهم وينتقل بعد ذلك ليتحدث عن دوره كباحث فى القطار ، كيف يبحث فى الأسرار وتراجع الملفات ويمسك بالآلاف ، ويعذبون بالموت والعاهة والتعجيز ، إنه يتنكر فى أسمال الفلاحين ، ينزل الوديان يهبط فى أعماق الحارات ليتسمع خلف الجدران ، وذلك ليعرف من قام بسرقة بطاقة شخصية ، يتحول السرد هنا إلى مأساة تكشف أزمة الواقع ، ولم يكن من سبيل فى نص صغير أن يتم ذلك بغير السرد .

ويقوم السمندل بسرد الأحداث التى حدثت قبل أن يقتل الملك فى مسرحية " الأميرة تنتظر " ، فقد التقى بالأميرة ، وتمددا عريانين فى العام الثامن من صحبتها ، وأن الأميرة هسهست ذات مساء "أمطر فى بطنى طفلاً كى نصنع أياماً أجمل" ويأخذ فى الحديث عن قتل الملك ، لقد كان مريضاً نخر السوس فى أخشاب مخدعه وجاوزها إلى ساق الملك الخشبية وهزلت ساقاه حتى صارت ساق الملك الخشبية أصغر من الساق الحية وقال الناس إن لحيته قد سقطت وقد مست الفكرة رأسه ذات ليلة وهو يسمر مع الحراس ، فالملك لم ينجب ولداً كى يرثه على العرش ، فتزد الأميرة مكمل حديثه ؛ "ولهذا قدمت إلى الحب بلا حب" فيجيبها المغتصب "عشر سنين كاملة" .

وفى " الأميرة تنتظر " يروى الملك كيف عمل معه الشاعر الذى يخاف الشعراء والنقاد أن يقولوا إنه يتسول بالشعر .

ويُعبّر الملك عن كرهه لما يقول الشاعر ، فهو لم يكن محتاجاً
لقصائد مدح تتغنى به ، بل لقصائد حب تثير فيه الرغبة التي
يشاركه فيها العامة والدهماء :

لم اك محتاجاً لقصائد مدح تتغنى بى ..
بل محتاجاً لقصائد حب لتغنى لى ..

تخرجنى من أجواء الإعياء
لتلقننا لى .. ولتلقننا للمحظيات

هل تنعشنى .. هـ .. تجعلنى أشعر أنى أرغب فيما يرغب
فيه العامة والدهماء (ص ١٧)

وحين يلتقى الملك بالملكة يروى كيف التقى بها خارجة من
جوف النهر ، كنهر فضى ، عارية إلا من ظل غصون
الصفصاف المحنى . طلبت منه مملكة مهراً فاستحوذ بالسيف
على مملكة تمتد على جنبى النهر ..

وأخذتك مكرمة فى قصرى
وحجبتك لا يمتد إلى أدنى ثوبك طرف
أعطيتك مملكة مهراً (ص ٥٦)

وبعد أن يموت الملك ويلتقى الشاعر بالملكة يروى لها فى
أربع وحدات سرديّة قصيدتين ومقطوعتين ؛ اثنتان منها عن
علاقته بالقصر ، والاثنتان الأخريان عن حبه لها . وينتقل بعد
ذلك إلى قصيدة يحدث بها أصحابه من رجال البلاط عن نفسه
وهو يغادر القصر .

ولا يعد السرد التقليدي هنا عبئاً كبيراً على النص فقد خفف منه استخدام أدوات فنية أخرى تؤدي نفس وظيفة السرد ولكن بطريقة لا تجعله عبئاً على النص .

.....

منذ أول مسرحية كتبها صلاح عبدالصبور وهي "مأساة الحلاج" نجده يستخدم الجوقة لتقوم بدور السارد للحدث . ففي المنظر الأول من الفصل الأول يبرز التاجر والفلاح والواعظ يتسكعون في مقدمة المسرح ويلتفتون إلى عمق الناحية اليمنى حيث الحلاج مصلوب على جذع شجرة . يتساءلون عن سر صلبه ، فتضىء مقدمة المسرح اليمنى حيث تظهر مجموعة من الناس ، ويتحرك الرجال الثلاثة نحوهم ويسألون عن الشخص المصلوب ، ويأخذ قائد المجموعة في سرد قصة الرجل ، إنه رجل فقير وهم أيضاً فقراء مثله ، إنهم يتكونون من القراد والحجام والخدام والنجار والبيطار ، وليس فيهم الجلاب . ولكنهم يحملون على أكتافهم وزر قتله ، فلقد باعوا أنفسهم للسلطان حين جعل منهم قضاة ، فصاحوا "زنديق" فهم القتلة أحبوه فقتلوه بالكلمات . يأخذ الحوار بين المجموعة والرجال الثلاث لتكتمل دورة سرد رواية الحلاج فقد تم له ما أراد من الشهادة . إنهم ساعدوه عليها لأنهم لا يريدون أن يحرّموا العالم من شهيد ، بكوا لفراقه وفرحوا بأنهم علقوه في كلماته ، رفعوه بها فوق الشجرة ، أما بقية كلماته فسيذهبون ليشقوا بها محارث

الفلاحين ويخبثونها فى بضاعات التجار لتحملها الريح
السواحة ، سيخفونها فى أفواه حداة الإبل الهائمة على وجه
الصحراء ويدونونها فى الأوراق المحفوظة ويجعلون منها
قصائد وأشعاراً ، ويأتى الشبلى بعد ذلك ليتحدث عن
المحاكمة فى غموض مملوء بالندم يشعر بأنه هو الذى قتله ..

لو كان لى بعض يقينك
لكنت منصوباً إلى يمينك
لكننى استبقيت حينما امتحنت عمرى
وقلت لفظاً غامضاً معناه
حين رموك فى أيدى القضاة
أنا الذى قتلتك
أنا الذى قتلتك (ص ١٧)

وحين يزداد الغموض لدى الفلاح والتاجر والواعظ بما
يروونه من ندم المجموعة وسردها الغامض لمأساة الحلاج
يسيرونها وراء الشبلى يسألونه أن يحدثهم عن قصة هذا
الرجل المصلوب . ويسدل الستار على هذه المقدمة السردية
لتبدأ الأحداث .

وتلعب الجوقة دوراً بعد ذلك خارجاً عن دائرة السرد ،
فالرجال الثلاثة كانوا ممن سمعوا عظة الحلاج ولكنهم لا
يأخذونه مأخذ الجد .

وفى نهاية المسرحية يظهر الشبلى ليدلى بشهادته فى أمر
الحلاج لتختتم المجموعة المسرحية بسؤال القاضى أبى

عمر ، جمع الفقراء : "مارأيكمو يا أهل الإسلام فيمن يتحدث أن الله تجلى له أو أن الله يحل بجسده" . فتصرخ المجموعة "كافر" ويتخذ القاضى من ذلك ذريعة يبرىء بها نفسه من الحكم عليه ، فالدولة لم تحكم والقاضى لم يحكم ، إنما العامة قد حاكتم الحلاج وحكمت عليه بالموت ، وتنتهى المسرحية بخروجهم فى خطى متباطئة ذليلة .

فالجوقة التى أنهت المسرحية هى نفسها التى بدأت المسرحية بسردها ، فتكون حجتهم بأنهم قتلوه من أجله حتى لا يحرّموا العالم من شهيد قولا مردوداً فقد اشترتهم الدولة .

ولعبت الجوقة أيضاً دوراً هاماً فى مسرحية "الأميرة تنتظر" . تكونت الجوقة من ثلاث وصيفات لعبن داخل النص دوراً تمثيلاً لا سردياً . تلعب الثانية والثالثة دوراً فى المشهد الطقس الحزين الذى تؤديه الأميرة كل ليلة ، فالثانية تلعب دور السمندل الذى خدع الأميرة وقتل الملك ، والثالثة تلعب دور الملك الشيخ الذى يقتله السمندل بينما تبقى الأولى جالسة على الأرض .

ويكثر السرد فى مقدمة الحوار الذى يدور بين الوصيفات لكشف الجو وطبيعة المكان والزمن الذى فارقوا فيه القصر الملكى للحياة فى الوادى المجدب :

خمسة عشر خريفاً مذ فارقنا قصر الورد

ونزلنا هذا الوادى المجدب

إلا من أشجار السرو الممتد

لقد لعبت الجوقة دوراً هاماً فى بنية النص فتخلصت من الحوار السردى الساكن لتمثل حركة داخل النص .

أما فى مسرحية "عندما يموت الملك" فقد كانت الجوقة تتكون من ثلاث نساء يقمن بدورهن الفعلى من ممثلى المسرح يقدمن المسرحية للجمهور . فالجوقة تلعب هنا دوراً مختلفاً عن الجوقة المسرحية ، فهن هنا يقدمن أنفسهن خارج دائرة الفعل الإيهامى للمسرح إلى اللحظة الواقعية للتمثيل محاولات أن يكسرن الحاجز بين المسرحية والجمهور ليصبح الجمهور جزءاً من الفعل المسرحى . أى أن محاولات كسر الحاجز بين الجمهور والمسرح هى مهمة الجوقة هنا .

وتقوم الجوقة بدور السارد للأحداث وكشف جو المسرحية ، فالمرأة الثالثة تذكر أن هذه المسرحية التى تعرض اليوم عن موت أحد الملوك ، والأولى تذكر أن هذا الملك قد مات منذ ثمانية أعوام وخمسة أشهر . وتعود الثالثة لتذكر أن الملك كان يحكم إحدى المدن الكبيرة التى تقع على مجرى النهر قد يكون بجانبها بحر واسع أو جبل شامخ وهى مدينة واسعة تتناثر فيها الأسواق والمعابد والصيدليات والحانات والمدارس والسجون ، ولا يتضح شىء من ذلك عن المدينة سوى النهر والسوق والسجن ، فقد ظهر السوق من وجود الخياط ، والسجن من وجود ملك مخيف فى إمرته جلال يقطع الرقاب .

وتعود المرأة الأولى لتروى أن هذا الملك ظل يحكم المدينة عشرة أعوام وإن كان مؤرخه الرسمي قد أثبت فى أحد أبحاثه الرصينة أن المملكة لم تعرف طوال تاريخها ملكاً غيره .

تدور عملية السرد فى التنقل مابين الفتيات الثلاث عن أحداث المسرحية محاولة أن تجعل الحاجز بين الجمهور والنص ينكسر فى أثناء عملية السرد . تبدأ الموسيقى ثم ترتفع حتى تطفى على صوت الراوية رغم ما تبذله من جهد فى الصراع . ويظهر الملك ووراءه صف من الرجال هم الوزير والمؤرخ والقاضى والشاعر والجلاد ، وتتحول الموسيقى إلى موسيقى راقصة وتنضم للجوقة نساء أخريات وهنا يصبح للجوقة دور فى عملية البناء .

وتعود الجوقة من النساء الثلاث بعد ذلك إلى الظهور فى المنظر الأول من الفصل الثانى ، تتحدث المرأة الأولى عن عادات الموت واختلافها من بلد إلى بلد ، وتكمل الثانية الحديث عن عادات لبس الميت ، وتعرض الثالث إلى ما يعرض على الميت من ألوان الطعام والشراب التى كان يحب . وتذكر الأولى أن الفقراء لا يعودون إلى الحياة عندما تعرض عليهم حياتهم الأولى أما الملوك فقد يعودون إلى الحياة فإن مباحج حياتهم كثيرة .

وتقدم المرأة الثانية للفصل بأن الستار سيرفع عن الملك ممدداً فى فراشه .

وحين تبدأ الحركة فى الفصل تأخذ كل واحدة من نساء الجوقة دوراً يعبر عن علاقتها بالملك فى حياته ، فتخاطبه الأولى وهى تروى عن حياتها الجنسية معه وتتبعها الثالثة ، ثم يتوقف دورهن إلى أن يبدأ الفصل الثالث لتخبر النسوة الجمهور بأمر من مدير المسرح نقلاً عن المخرج نقلاً عن المؤلف - الحيرة التى وقع فيها عند تأليف النص وهى كيف تنتهى المسرحية ؟ ويخير المؤلف الجمهور على لسان النسوة بين ثلاثة حلول : الحل الأول وهو الشكوى إلى الأقدار ومناشدتها أن تحل مشكلة الملك والملكة والشاعر ويقدم الحل مسرحياً ، ثم تعلق الجوقة على هذا الحل ، ويقدم الحل الثانى ، وتسرد فيه الثالثة الحل وهو انتظار الجميع حتى يعود الجلاذ . وينتظر الشاعر والملكة حتى يولد الطفل ويكبر ، ثم يعلماه الحكمة والشعر مع قليل من اللعب بالسيف حتى يبلغ عامه العشرين ، ليرفع الستار عن الحدث المسرحى المعبر عن الحل الثانى . وبعد انتهاء الحركة يسدل الستار على هذا الموقف لتظهر الجوقة تتحدث سرداً عن الحل الثالث ، وتعرضه الفتاة الثالثة ويبدأ حيث انتهى الفصل الثانى بعد أن يفقر الشاعر مع الملكة فى كوخهما ، ثم يهبان فى الصباح لملاقاة المستقبل ، مبتسمين سعيدين بليلتهم منطلقين لمعركتهما .

ويبدو من هذا أن الجوقة تقوم بدور هام فى السرد لتقديم النهايات الثلاث غير أن دورها كان مفتعلاً ، فالحل الأول غير معبر عن تنمة طبيعية للمسرحية ، وكذلك الحل الثانى ، وكان

وجودهما حلية فى النص وتقدماً بغرض التجريب بلا مبرر ،
أما النهاية الثالثة فقد كانت متمشية مع الحدث الأسمى
موجهة إياه للنهاية التى قدمت الأحداث لتوصل إليها . فبعد
أن وقف الشاعر بمزمارة ضد الجلاء وغامر ليكون مع الملكة
كان لابد أن يكون هو المعطى الطفل للمرأة . النص يقف مع
الشاعر . ويكون وجودهم فى النهاية لسؤال الجمهور عن
النهاية التى يريدونها فلا أظن أن المخرج أو المؤلف يريد رأى
أحد . فالجوقة هنا كانت حلية فى العمل المسرحى تسرد ما لا
داعى لسرده .

أما مسرحية "مسافر ليل" فقد اعتمدت على الراوى الذى
يصف الأحداث ، ويسردها .

يقدم الراوى فى البداية بطل المسرحية "الراكب" :
بطل روايتنا ومهرجها رجل يدعى
يدعى ما يدعى

ماذا يعنى الاسم
صنعتة أية صنعة
وهو يسافر فى آخر قاطرة ليلية
نحو مكان ما (ص ٦)

وهو يروى ما يصنع الراكب وطبيعى أن الراكب موجود
أمام النظارة ليصنع كل ما يرويه الراوى .

ينتقل الراوى بعد ذلك إلى وصف "عامل التذاكر" وينتقل
منه إلى عامل التذاكر وهكذا حتى تنتهى المسرحية . يسرد

عما فى أعماق الشخصية وما تصنعه .

الراوى : العامل يلقى فى ضيق أسلحته

ويعد يديه الفارغتين

فى كسل نحو الراكب (ص ١٠)

ويعلق على الحدث الذى يتم بين الراكب وبين عامل
التذاكر مخاطباً الجمهور .

الراوى : فلننتبه الآن

فس يحدث شىء من أغرب ما يخطر فى بال

العامل يفتح قمه .. يمسح وجه التذكرة بكفه

يتذوقها بلسانه

يستطعمها .. يقضم منها .. يمضغها .. يبلعها يتجشأ

وحين يأخذ الموقف فى الحدة فى نهاية المسرحية يتوقف

دور الراوى عن السرد حتى يطعن عامل التذاكر الراكب

بالخنجر . وهنا يعلق الراوى على هذا الحدث مخاطباً

الجمهور :

الراوى : لا أملك أن أتكلم

وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلى

بالصمت المحكم

يلعب الراوى فى المسرحية دور كسر الحاجز الثالث بين

الجمهور والخشبة ، ولكن هل كان دوره ضرورياً ؟ إن النص

يمكن أن يؤدى دون الراوى باستثناء النهاية حين يأخذ دوراً

فى حركة المسرحية . فهذا المشاهد للحدث الصامت الذى يطلب منه عامل التذاكر أن يساعد فى رفع الجثة فيخاطب الجمهور معلناً عجزه لأنه أعزل مثلهم وفى يد عامل التذاكر خنجر . وحتى هذا المشهد كان يمكن الاستغناء فيه عن الراوى واستبدال فرد من الجمهور به ليقول جملة الراوى ، إذا أريد كسر الحاجز بين الجمهور والممثلين . لقد جعل النص له ضرورة فى أنه يرمز إلى الشعب الأعزل الصامت وكان يمكن أن يظل الرمز باختيار فرد من المشاهدين ، وبذلك يكون الحاجز قد كسر ، ويكون الجمهور قد أدى هذا الرمز كاملاً كما يريده النص ، وكان يمكن بذلك التخلص من السرد الزائد فى المسرحية ، لقد أراد صلاح عبدالصبور فى مسرحيته أن يحقق تجديداً ، فلجأ إلى شخصية الراوى ، فلم يستطع أن يجعلها تؤدي دورها القديم وعادت إلى السرد ، ابن الفرجة الشعبية العربية . وهذا التجديد لم يخرج نصوصه المسرحية عن دائرة الحكاية أيضاً .

الحكاية

لم يستخدم صلاح عبدالصبور فى مسرحياته حكاية هامشية تروىها شخصية من شخصيات المسرحية كما حدث فى بعض مسرحيات شوقى ، باستثناء مسرحيته "الأميرة تنتظر" ففيها ينظم طرفتين من الطرف الشعبية : الأولى ذكرتها الوصيفة الأولى لترفه عن الأميرة التى تريد أن تضحك لتجلو طيف القلق عن القلب فتطلب من الوصيفة أن تقول

نكتة . وقد أتبعَت الوصيفة الثانية النكتة الأولى بأخرى (ص ١٨ ، ١٩) والطرفتان زائدتان على النص ، فهو لا يفقد شيئاً إذا ما حذفنا .

أما البناء المسرحي فقد اعتمد على الحكاية اعتماداً أصيلاً . فمسرحية ”الحلاج“ بدت وكأنها مسرحية لحكاية يحكيها رئيس جماعة الصوفية أو الجوقة فقد استبد فضول الفلاح والتاجر والواعظ في المنظر الأول من الجزء الأول ، لمعرفة قصة الرجل المصلوب فاتجها نحو رئيس الجوقة ، والمفروض أنه الشبلى يسأله عن قصة هذا الرجل المصلوب ..

الفلاح : عجباً لم تذكر شيئاً

التاجر : لن ترضى زوجى عنى الليلة

الواعظ : ضاعت عظتى إلا أن اتبع هذا الشيخ الطيب فيحدثنى بالقصة

ياشيخ .. ما القصة .. ما القصة ..

من قاتل هذا الرجل المصلوب ؟

هل ندركه .. فيحدثنا ؟ (ص ١٧)

ويطلقون خلفه لتبدأ القصة في المنظر الثانى . الحلاج والشبلى يتجادلان حول عقيدة كل منهما فى التصوف ، فالحلاج يرى أنه لا يستطيع أن يميت النور بعينه ، فالشمس

تواصل رحلتها الوحشية فوق الساحات والخانات
والمارستانات والحمامات . وهو يرى كل ذلك ، إنه ليس
بأرمد . والشبلى يراه قد حلق كثيراً إلى الشمس وليست هذه
طريقتهم ؛ الصراع حول أن ترى وتقاوم أو أن ترى وتكبت .
ويرى الحلاج أن الله اختار شخصاً من خلقه ليفرق فيهم
أقباساً من نوره هذا ليكونوا ميزان الكون المعتل ويفيضوا نور
الله على فقراء القلب . وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على
أهل النعمة لا ينقص نور الموهوبين إذا ما فاض على الفقراء .
ويخالفه الشبلى فإن دور الموهوبين ليس فى الثورة ، فאלله
خلق الموت وخلق العلة والداء . فالشر قديم فى الكون ، إنه
وسيلة ليختبر الله به عباده كى يعرف من ينمو ممن يتردى ،
وعلىنا أن يتدبر كل منا درب خلاصه ، فإذا صادفت الدرب
فسر فيه واجعله سراً ، والشبلى ينصح الحلاج أن لا يفضح
سره وهناك تكون عقدة الحكاية ، فالحلاج فى نظر الشبلى
يفضح سره . الحكاية تمتلىء بالتفصيلات الحوارية حول الله
والخير والشر ودور الصوفى ، والحلاج يرفض طريق الشبلى
ويخلع خرقة التصوف إذا كانت تعنى الذل والمهانة .

وتستمر التفصيلات فى المنظر الأول فى ساحة ببغداد
يظهر فيها الوعظ والتاجر والفلاح يتسكعون ، ويدخل ثلاثة
آخرون من الجوقة : أحدهم وأعرج وأبرص ، يتناقشون فى أمر
الحلاج ثم يدخل ثلاثة من الصوفية ويتناقشون أيضاً فى خلعه
للخرقة ، ويظهر الحلاج وهو ينادى الغرباء والفقراء والمرضى

كسيري القلب والأعضاء يدعوهم ليطعموا كسرة من خبز مولاهم وسيدهم ليهديهم إلى ربه ، ثم يأتي شرطى يناقش الحلاج وينتهى إلى أن قوله كفر ويأخذه إلى المخفر . والمسرحية تقدم إضاءة قصصية فى هذا الموقف إذ يسأل صوفى زميله : هل نتركه للشرطة ؟ فيجيبه : هذا ما أوصانا به ، ويدخل الجزء الثانى فى تفاصيل قصصية دقيقة ، فالمنظر الأول فى السجن . ويبدو وكأنه قصة قصيرة ممسحة عن حياة الحلاج ، فيه يظهر الحارس وهو يدخل الحلاج ثم لقاءه بسجينين تحكى قصتهما قبل السجن ، ثم يأخذ صراع بين السجينين ويتهمان الحلاج بأنه الذى أحدث الجلبة فيأتى السجان ويضرب الحلاج بقسوة فلا يرد عليه ، وينتهى بأن يتهاوى بجانبه من شدة ضربه له ويكى على كتفيه ويطلب منه الغفران . ويهرب أحد السجينين بينما يبقى الثانى رافضاً الهرب لكى يكون بصحبة الحلاج . لقد تحول حبه للحلاج قيداً يقيد فى السجن كأنه فأر مقعد . وتتحرك الأحداث فى الفصل الثانى للمحاكمة : القضاة يختلفون فى الحلاج فينسحب القاضى ابن سريج ويبقى القاضى أبو عمر وهو قد حدد حكمه على الرجل قبل المحاكمة ، لكن المحاكمة لا تستمر على هذه الوتيرة ، فالدولة قد سامحت الحلاج فيما نسب إليه من تحريض العامة والغوغاء على الإفساد ، وعفت عنه عفواً كلياً لا رجعة فيه . ولكن الوالى قد يعفو عن جرم فى حقه لكن لا يعفو عن جرم فى حق الله ، ولهذا يرجو أن يسأل فى دعواه الزندقية . ولقد حدد ابن سريج الموقف

المتتبع للجزئيات القصصية بأنهم يحكمون حبل الموت حول رقبة الحلاج فأرادوا أن يحوها خوفاً من سخط العامة .

وينسحب ابن سريج ليبقى أبو عمر مستخدماً مكره في توجيه العامة للحكم إذ يسألهم عما يرون في الحلاج فيصرخون : كافر . وعندما يسألهم عن الجزاء يرفعون أصواتهم : الموت . ويقول لهم أبو عمر : دمه في رقبتكم فيردون بالإيجاب . ويحكم القضاة بالموت عليه على أنه حكم العامة ، وتخرج الجماهير من المحكمة بخطى متباطئة ذليلة . لم تكن هذه هي النهاية . وإنما امتدت المسرحية إلى بداية المنظر الأول في الجزء الأول لتتم تفاصيل ما حدث في الحكاية ، فالعامة قد حكمت حكمها بعد أن قدموا لكل فرد من المجموعة ديناراً ذهبياً وطلبوا إليهم أن يصيحوا : كافر ! كما قالوا لهم صيحوا : فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا . وجاءوا المحكمة : في الصف الأول الأجهر صوتاً والأطول .. وفي الصف الثاني ذو الصوت الخافت والمتوانى . وتتقف مجموعة الصوفية ليعلنوا أنهم القتلة .

فمسرحية "مأساة الحلاج" تقف بوضوح عملاً مسرحياً لحكاية الحلاج .

ولا تختلف مسرحية "ليلي والمجنون" عن كونها أيضاً حكاية مسرحية . لقد قدمت المسرحية مجموعة شباب مناضل في غرفة تحرير إحدى المجلات التي كانت تصدر بالقاهرة قبل عام ١٩٥٢ وعلى الجدران صور لبعض قادة النضال القومي .

ويظهر من الشخصيات سعيد وحسان وزیاد وحنان وتبرز الخلافات بين الشخصيات ، ويبرز الصراع بين فكر حسان وفكر سعيد . فالأول يريد لها ثورة دموية ، والثاني يرى الحرب بالكلمة ، ويأتى قائد الجماعة الأستاذ . ويتبدى من فكره أنه يقف مع سعيد ، وهنا يعارضه زياد فالكلمة لم تغير شيئاً . ويتغير الموقف الساكن فى المسرحية بدعوة الأستاذ أن يمثلوا مسرحية "مجنون ليلى" لتكشف الشخصيات وتمتد الأحداث ، فهو يقسمهم ، حسان هو ورد ثقيف فله سميت العقلاء ومظهر أولاد الناس وهو فدائى حتى فى الحب ، ويختار سعيد لدور قيس ، ويعطى حسان السبب لذلك فهو أنسبهم للدور : وجهه يصلح للإغماء ويجيد الشعر . ورأى الأستاذ فى ليلى أنها تشبه ليلى المجنون فى أنها روح ضائعة بين الواقع والحلم ، ويعطى زياد دور راوية المجنون وصاحبه زياد . وتدخل التفاصيل فى المسرحية فالحاج على يأتى حاملاً فى يده سلخه مطبوعة لم تجف بعد يتضح أن الرقابة منعتها ، فيطلب منه أن يكتب موضوعاً آخر ويتبادلون بعد حواراً ملتهباً حول الثورة وكيف تتم ، ثم يدخل حسام الذى سكن معتقلاً وقد خرج من السجين بعد شهرين من اعتقاله ، وبعد ذلك تدخل المسرحية فى تفاصيل قصصية حول العلاقة بين ليلى وسعيد .

وتستمر التفاصيل فى الفصل الثانى : يظهر سعيد وليلى فى منزلها وتأخذ الأحداث الاسترجاعية لماضى سعيد وطفولته . فتظهر الأم وزوجها وسعيد فى منظر حزين لطفولة

حزينة وأم معذبة . ويتحرك المنظر الثانى فى المقهى ويظهر واضحاً إحساس الجماعة بالفشل ، يتفق فى ذلك زياد وسعيد بأنهم جيل مملوء بالمهزومين الموتى قبل الموت . قد مات ولما يولد بعد . " لا يقدر أن يصنع شيئاً فى الحب " . وهنا يخبرهم باكتشافه بأن حساماً جاسوس عليهم لم يستطع أن يقاوم فى السجن فباع أصدقاءه . وينتقل الفصل الثالث إلى منزل حسام لتراكم الأحداث القصصية . حسان يحاول قتل حسام فيهرب ، ويأتى سعيد فيجد ليلى خارجة من حجرة نوم حسان ، تفتش عن بعض ملابسها . وفى المنظر الثانى يعود حسام ليجد سعيداً نائماً من الجهد النفسى الذى أحدثه الموقف له ، ليخبر ليلى أنه لم يعد إلا بعد أن ألقى القبض على حسان فيدفع حساماً بقدمه ، ولا يقبل كلمات الرجاء من ليلى بأن يتمهل لحظات ، فسعيد متعب إلا أنه يفيق ، وحسام يظهر الإساءة له ، فينهض سعيد ، وينهال عليه ضرباً بتمثال فى يده فيسقط على الأرض ، فتصرخ ليلى "مجنون ! مجنون !" وتهرع إلى الشباك لتفتحه بينما يسقط سعيد متهاكاً وهو يصيح : لن تأخذها منى ! وصوت بائع الصحف ينادى على الصحف المسائية معلناً عن حريق القاهرة والأحكام العرفية .

ويعود المنظر الثالث إلى غرفة التحرير ويظهر فيها الأستاذ وزياد وحنان وسلوى ويتضح من المنظر أن الجماعة تتفتت ؛ سلوى ستذهب إلى الدير وزياد وحنان سيذهبان إلى القرية ليعملا فى روضة أطفال هناك ، والأستاذ يحاول أن يقنعهم بالبقاء وتجاوز الأزمة ، "فى يوم ما سنعيد بناء مدينتنا

الحلوة لقد هشمت الجماعة أزمة الوطن بحريق القاهرة وأزمته الشخصية ، وبينما يحاول الأستاذ أن يقنعهم بالبقاء معه يعلم من الحاج على أن الشرطة فى المطبعة تلم أعداد الجريدة ، فيستسلم لهم ويطلب منهم الرحيل . وينتهى المنظر بإعلان تشاؤمه وهو المتفائل فى كل مناظر المسرحية ، فيعلن أن هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه أو نتأمل أو نتغنى أو حتى نوجد . وتكون آخر كلماته : "ياحاج على أغلق كل الأبواب .. أغلق .. أغلق !" . وكان يمكن أن يكون هذا المنظر هو نهاية المسرحية فقد يخفف من حدة تكوينها القصصى .. ولكن إمعاناً فى عملية الحكى يذهب الأستاذ إلى سعيد فى السجن وتأتى ليلى ليدور حوار بينهما يعبر فيه عن أزمته الشخصية ، وإحساسه بالقلق والشك ليجعل العبارة الأخيرة فى المسرحية .

سعيد : يوماً ما ستحبين سواه
رجلاً يعرف أن اسمك ليلى
ويناديك باسمك

هذه النهاية حققت مسرحية للحكاية . كان يمكن أن يحذف الفصل كله دون أن تخسر المسرحية شيئاً إلا القصيدة الغنائية الجميلة فيه وهى "رسالة للقادى من بعدى" وهى عموماً ليست إضافة مسرحية بقدر ما هى عبء عليها . والمنظر الأخير عموماً حول الأزمة كلها ، فيظهر سعيد وليلى دون مبرر ، فقد كانت المسرحية دون هذا المنظر حبيبة عن أزمة الجماعة .

وما حدث لمسرحية "ليلى والمجنون" قد حدث لمسرحية "الأميرة تنتظر" فالأميرة وهى تعيش مواعيداتها الليلة تمثل مأساتها ، ويأتيها القرنفل منتظراً للسمندل المغتصب للحكم .
وحين يعود السمندل ويحاول أن يكسب الملكة إلى صفه ويقتله القرنفل تكون المسرحية قد انتهت بغنائية القرنفل :
"يا امرأة وأميرة .. كونى سيدة وأميرة" .. أو تنتهى بقصيدة الأميرة التى تختتمها بقولها :

انظرن .. وباركن

اكتملت لحظتى الموعودة حتى سحقت نفسى قطعاً .

وتتهاوى جالسة بجانب المائدة وقد أدارت ظهرها للجنة ، ولمعت على وجهها ابتسامة بالغة الضياء وعيناها مغلفتان كأنها تحلم . هنا تكون المسرحية قد انتهت بشكل لا حكاى .
ولكن النص امتد فى الحكى ليقدم خاتمة تفصيلية لما تصنعه الأميرة فهى تضيق بعد ذلك من الحلم وتدير ظهرها للمشاهد السابق كله . وتحادث وصيفاتها ، وتتحدث عن حلمها بالمتعة وترك عبء التدبير وهم التفكير والنزهة والمشى فى طرقات الغابة حتى أبواب القصر ، لقد خلعت ثوب الماضى ، وأغلقت على أشباح الحلم المؤلم هذا الكوخ المعتم ، الذى كانت تعيش فيه وتختمه بنفس خاتمة الأستاذ فى مسرحية "ليلى والمجنون" بحديثها للوصيفات : "أغلقن الباب على الظلمة .. أغلقن الباب على الماضى" . وإذا كان غلق الباب فى مسرحية "ليلى والمجنون" يمكن أن ينقذ المسرحية من الإغراق فى الحكاية لأن أحداثاً أخرى جاءت فى غير محلها ،

فهنا يأتى الإغلاق لباب الماضى تنمة كاملة للحكاية
المسرحية .

ولم تبتعد مسرحية "مسافر ليل" عن الحكاية على الرغم
من أن شخوصها قليلون ؛ فهم الراوى وراكب القطار وعامل
التذاكر . ولقد لعب الراوى دوراً هاماً فى جعل بنية نص
المسرحية بنية قصصية . فهو يسرد الأحداث ويعلق عليها
بتفصيلات قصصية . كما أن عامل التذاكر يسرد حالته ودوره
مع راكب القطار حول النص إلى حكاية ، فهو ممثل السلطة ،
إن لم يكن السلطة ، فهو ثلاثى السترة الصفراء ، ومرة أخرى
يتحول إلى عشرى السترة . وهذه الدلالة . أدخلت فى النص
التركيب القصصى إذ أن الرتب العسكرية لا تزيد على
عشرة . وهى مسيطرة على القطار وعلى راكب القطار لتنتهى
المسرحية بقتل عامل التذاكر للراكب . وطلبه من الراوى أن
يساعده لحمل الجثة ختم للحكاية التى يمكن أن نطلق عليها
قصة قصيرة مسرحية جمعت تفاصيل الحكاية فى الفن
القصصى المكتوب .

ومسرحية "بعد أن يموت الملك" فى فصلها الأول والثانى
حكاية للملك الطاغية الذى يعجز أن يمنح زوجته طفلاً . يقدم
الفصل الأول تفاصيل حياة الملك وطغيانه وينتهى بلاقائه
بالمملكة التى تطلب طفلاً يعجز أن يعطيها إياه . وحين تسأله
أن تحاول الإنجاب من رجل آخر يموت . والفصل الثانى يأخذ
فى تفاصيل علاقة الملكة برجال القصر الذين يرفضون أن

يتقدموا ليمنحوها طفلاً وقد جلسوا بجوار جثة الملك فى خوف
وذعر منها . فتخرج مع الشاعر إلى شاطئ النهر ، فتطاردها
الحاشية وترسل إليها الجلاذ لأن عليها أن تعود ، فالملك
يريدها ، ويقاوم الشاعر الجلاذ بمزمارة ثم يقتله .

تكسر الجوقة حدة الحكاية حيث تخير الجمهور بين ثلاث
نهايات ، كل نهاية منها توجه المسرحية نحو نهاية للحكاية .
غير أن الحل الثالث يتماشى تماماً مع طبيعة أحداث الحكاية ،
فالشاعر ينتظر ، ثم يخرج والملكة من الكوخ وسيف الجلاذ
مستند إلى الجدار ، وقد أصبح بهذا السيف فارس الملكة
الشاعر ، أو شاعرها الفارس . ويذهب بها إلى القصر ،
والمنادى ينادى فى قاعة العرش عند دخولهما : الملكة
والشاعر ، ويستل سيفه أمام رجال القصر فيطيعونه جميعاً
فيما يأمر .

وتنتهى المسرحية بالشاعر وقد أصبح بجانب الملكة تابعها
الفانى فى حبها ، الناسج أحلام المستقبل المتغنى بالصبح
الأجمل . ويهبط الستار لتكون النهاية سعيدة لحكاية شعبية
ممسحة . إن مسرحيات عبدالصبور لم تخرج عن إطار
الوضع التقليدى لمعظم ما كتب فى المسرح العربى -
مستمداً أصوله من فنون الفرجة الشعبية ، إطار الحكاية
الممسحة . فى جو من الفانتاستك .

الوظيفة

إن محاولة فهم مسرحيات صلاح عبدالصبور تتطلب وقفة مع الوظيفة . فهذه المسرحية لا تريد أن تحقق متعة مجردة وإنما كانت تؤدي رسالة محددة وأنا شخصياً أرى أن لكل عمل فنى وظيفة يتغياها . وقد تكون مقصودة لذاتها أو غير مقصودة ، فالجمال لا يكون مبرراً من كل غاية وإنما له غاية محددة ، أو غايات . وقد لا يقصد النص واحدة من هذه الغايات بذاتها ولكن متلقى النص عندما يجد فيه متعته يجد إرضاءً للغاية التى يتطلبها .

وإذا لم يجد الغاية التى يريدّها أو التى يريد النص أن يوجهه إليها يفقد النص بذلك كثيراً من مقومات وجوده أى يفقد جماله . الفن الجميل لا يخرج من فراغ ، ولا يذهب إلى فراغ . قد يكون لجمال الفن مقصده ولكنه يوجه إلى مقصد آخر ، وهذا دور المتلقى للفن . وإذا كانت مسرحيات أحمد شوقي قد حملت رسالة أخلاقية ومسرحيات باكثير توجهت نحو الأيديولوجية الإسلامية ، واتجه الشرقاوى إلى الالتزام بالماركسية ، فإن صلاح عبدالصبور لم يكن غير واحد من كتّاب مصر الذين يتجهون بأعمالهم إلى غاية محددة .

لقد كانت مسرحيات عبدالصبور فى منحائها العام وجودية .

لقد حقق فى أعماله الثلاثة - الأولى "مأساة الحلاج" و"ليلى والمجنون" و"مسافر ليلى" - فكرة العبث فالوجود

عبث بما فيه من حياة وموت . فالحلاج يموت دون أن يحاول الدفاع عن نفسه .. يستسلم لقاتليه .. يطلب من أنصاره ألا يتبعوه إلى السجن . وهم بعد أن أعلنوا الحكم عليه بالموت بدينار ذهب سيكون لأنهم فارقوه ويفرحون لأنهم صلبوه بكلماته .

المجموعة : أباكنا أنا فارقناه

وفرحننا حين ذكرنا أنا علقناه فى كلماته
ورفعناه بها فوق الشجرة .

(ص ١٤)

الحلاج يصلب والجمامير تقف نادمة تبكيه ، وصديقه الشبلى الذى يعارضه فى رأيه معارضة شديدة يعترف أنه إمام من أعلى أهل طريقتهم قدراً . إنه يقف ليفرق بين موقفه وموقف الحلاج وهذا أساس الاختلاف بينهما : إن الحلاج يرى فيجن من الفرحة ويهذى ويعربد ، أما هو فيتلذذ فى صمته . ويذكر رأياً : "إن أحببت وأخلصت العهد هل تبقى ذاتك ذاتك أم تفنى فى محبوبك وبهذا يشعر أهل الوجد ، فنيت نفسى فى خالقها ، فنيت ذات فى ذات . لم يصبح فى دنياك سوى ذاته .. حتى أنت قد أصبحت" .

وعندما يسأله القاضى أبو عمر إن كان هذا قوله أم قول الحلاج يطلب منه أن يصرفه ، إنه بهذا يلقي به فى النار ، فلقد عاهد الله ألا يفشى أسراراً ألا يتحدث عن حاله . فيرد عليه أبو عمر : إذن هو قول الحلاج . فيطلب الشبلى متوسلاً أن يدعه يخرج . بهذه الكلمات أشهد على الشبلى موقفه الذى يتهم فيه الحلاج بالكفر دون أن يقول إنه أيضاً يؤمن بذلك ،

فتكون كلماته ختاماً لتأكيد التهمة على الحلاج . ويقف الشبلى أمام جسد الحلاج المصلوب وفي يده وردة وهو يبكي بكاء الندم . " أولم ننهك عن العالمين فما انتهيت .. قد كنت عطراً نائماً فى وردته ، لم انسكبت ؟ .. وردة مكنونة فى بحرها لم انكشفت " ؟ (ص ١٦) . ثم يعود ليقول له معبراً عن ندمه : " أعطيك بعض ماوهبت للحياة . بعض ما أعطيت " ويلقى إليه بالوردة الحمراء فى يده . ترى أكان للوردة الحمراء معنى ماركسى ؟ لا أظن ، فإن المسرحية لم تقدم الحلاج بطلاً ماركسياً ، إنما قدمته وجودياً متلذذاً بالألم . والشبلى أيضاً متلذذ بالندم . لقد كشف ندمه عن ضعف يقينه ، فهو لم يتكلم لأن العهد منعه من الاعتراف بطبيعة العلاقة بينه وبين ربه بأنه لو كان له يقينه لكان مصلوباً إلى يمينه ، لكنه ساعة الامتحان قال لفظاً غامضاً حين رموه فى أيدي القضاة ثم يصرخ ندماً ..

" أنا الذى قتلتك .. أنا الذى قتلتك " (ص ١٧)

وفى مسرحية " ليلي والمجنون " ينتهى الأستاذ وهو المتفائل بعد أن شاهد تمزق جماعته من الشباب بأن هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه أو نتأمل أن نتغنى أو حتى نوجد . لقد كان الأستاذ يحلم بالمستقبل حلماً قد لا يشهده ولكنه يبقى ظلاً قد يبلعنا فى الرمل ، ولا نرقد فى رغوته الرطبة ، ولكن الأمل باق ممتد . فالمجلة تتألق كالوشم النارى على ساعد هذا البلد الممتد . وكان تلامذته قانطين ولكل منهم سبب خاص فى قنوطه ، فالثورة لن تأتى ، وحسان أكثرهم تشاؤماً يطلب من

الأستاذ ألا يكتب فى الحب ، بل يكتب فى النعمة واليغضاء
فهذا عصره . لقد تحكمت مقولة حسان فى واقع الجماعة ، إذ
يبدو أن العالم عاهر ، وهنا تسقط الحياة لتصبح عبثاً . ومع
ذلك فالجماعة تأخذ بالجد فى مواجهة حسام الجاسوس
ويحاول حسان أن يقتله ، ولكن حساماً أكد العبث ، فالفتاة
التي يحبها الشاعر الجاد سعيد فى بيته ، فى حجرة نومه .
لتنتهى المسرحية بنهاية عابثة ، فسعيد يسأل حبيبته فى
السجن إن كانت مازالت تحب الجاسوس حساماً أو تميل
إليه ، وحتى حين يبلغها أنها ستحب رجلاً غير حسام يعرف
اسمها ويناديها به - لا يكون هناك أمل فى دائرة العبث لا
تصبح للأسماء قيمة .

ويتحكم العبث فى مسرحية "مسافر ليل" فهي تمثل لحظة
عابثة ، فراكب القطار وهو يواجه طغيان عامل التذاكر يستسلم
له ويترجاه ويسقط فى هوة الاستعطاف ، وعامل التذاكر يزداد
حدة وقسوة وطغيانا ، يتلون من ثلاثى السترة إلى عشرى
السترة ، وحين يبلغه أنهم فى بحثهم عن سارق البطاقة
الشخصية قد أمسكوا بالآلاف وعذبوا عشرين حتى الموت
وثلاثين لحد العاهة ، وثمانين حتى الإغماء - يكون رده بسؤال
عابث : وهل اعترف أحد ؟ وتكون ردوده على عبث السلطة
ردوداً عابثاً أيضاً ، فينتهى ممثل السلطة إلى قتله بالخنجر
فالسلطة هنا تعبت بالمواطن لأنه قبل العبث . وحين يسأل
ممثل السلطة الراوى أن يساعده على حمل جثة الراكب
الثقيلة يعلن الراوى استسلامه بسؤال : "ماذا أفعل ؟" ،

ويرد على نفسه : "فى يده خنجر" . وهو مثل الجمهور أعزل .
بهذه النهاية تكتمل دائرة العبث فى وجه الحياة والموت .

أما مسرحيتنا "الأميرة تنتظر" و"عندما يموت الملك" فقد
خرجتا من دائرة العبث إلى دائرة المسئولية والمواجهة .. لقد
جلست الأميرة فى مسرحية "الأميرة تنتظر" لتعيش الندم
بأداء طقس تمثيلى تؤديه مع وصيفاتها كل ليلة لتجتز مواجعها
وتعلن ندمها عما حدث منها ، من المساعدة فى قتل أبيها ،
والوقوف بجوار المغتصب الذى تخلى عنها ولم يعطها أطفالاً
كما وعد . وبينما هى فى لحظة الندم وفى ذروته يأتى القرنفل
ليجلس فى انتظار القادم وتستمر الأميرة فى أداء دور
الاحزان حتى يأتى السمندل ، وقبل أن تضعف يطلب منها أن
تذهب معه إلى القصر ليعلنا عودتهما أمام الشعب حبيبين
متصافيين يرفض القرنفل أن تعيش مدينته كذبة جديدة ،
فيقتل السمندل . إنه يريد أن يتم أغنيته ، وفى لحظة كذب
السمندل تكون لحظة فعل القرنفل قد حانت وعليه أن يلقي
أغنيته ، ولم تكن الأغنية سوى الفعل نفسه إذ يندفع نحو
السمندل ، ويحيط رقبتة بإصبعه ثم يحدق فى عينيه حتى يرى
ظله فيهما ثم يستل سكيناً من ثيابه ويدفعها فى صدر
السمندل ليكون ذلك آخر مقطع فى الأغنية التى جاء ليغنيها ،
وبعد أن يتهاوى السمندل يعلن للنسوة المندمشات من فعله
"تمت أغنيتى" أستودعكن الله " .. والقرنفل هنا رجل من
الشعب يغار على وطنه ولكنه فيما يبدو شاعر فقد صنع
قصيدة بفعل القتل ثم توجه للأميرة ليغنى لها أغنية شاعر

”يا امرأة وأميرة .. كونى سيدة وأميرة“ .. إنه يريد لها ملكة لا تسقط فى حقوى رجل من طين ، وليكن كل الفرسان الشجعان لها خداماً لا عشاقاً أو عشاقاً لا معشوقين ، وبعد أن تمر المرأة بلحظة الدهشة تستعيد رؤيتها لعشيقها فتراه فقد البسمة وبدا مرتعداً مذعوراً . إنه جميل فى موته يتكوم كالوعل المرقق . وهنا تتحقق كلمات القرندل : ”اضطجعى مع نفسك .. ولتكفك ذاتك“ .

فتعلن أن تغلق نافذة الرعب وتبدأ من جديد بعد أن اكتملت لحظتها الموعودة وحين تفيق من اللحظة تكون قد أدارت ظهرها للجثة وللمشهد كله لتعلن العودة إلى ملكها . فلحظة الندم الماضية لم تعد إلا حلماً أيقظها منه فعل رجل شاعر .

وكما كان الرجل الذى يقترب من صفة الشاعر هو الذى صنع الفعل فى المسرحية ، فإن الشاعر نفسه هو صانع الفعل فى مسرحية ”عندما يموت الملك“ . لقد باع الشاعر فى الحاشية نفسه للملك . لقد كان حين دخل فى معية الملك نحيلاً كجراد الصحراء متسخاً مثل حذاء . أقدم عليه وهو يخاف من أصحابه الشعراء أن يقولوا فى مقهاهم إنه يتسول بالشعر ، ويخاف من النقاد أن يقولوا إن العصر يأنف من إزجاء الكلمات إلى أعتاب الأمراء . إن الملك لم يكن يأبه بمدح الشعر لأن أفعاله تمدحه ، كما يمدحه التاريخ ، أما الشعر فقد كان فى حاجة إليه ليسمع صوتاً يؤنس له ولكن شعره الآن أصبح فاتراً .

الشاعر يغذى روح العبث عند الملك ، حتى العبث بالشعر والشعراء ، ولكن عندما يموت الملك ويلتقى الشاعر بالأميرة يعود إليه إحساسه ليكون الوحيد الذى يقبل محاولة إعطائها طفلاً ، وبعد أن تقاومه الحاشية ويواجهه الجلاذ يستخدم مزماره لمواجهة الجلاذ فيطعنه فى عينيه ثم ينتهى إلى قتل الجلاذ وأخذ سيفه .

لقد تحول الشعر إلى فعل يضرب ، ويقوى على المواجهة . وفى الفصل الأخير فى النهايات الثلاث التى تخير الجوقة الجمهور فى تحديد أيها يرضيهم نهاية للمسرحية ، يكون الشاعر هو الفاعل ، وفى النهاية الثالثة هو الذى يخيف الحاشية ويفرض سلطان الأميرة بسيفه .

لقد اختلط العبث بالمسئولية والمواجهة فى مسرحيات صلاح عبدالصبور وقد ارتبط كل ذلك برؤية أخلاقية للحرية والعدل .

الحرية

لا تخلو مسرحية من مسرحيات صلاح عبدالصبور من الحديث عن الحرية ، فالفعل المسرحى قائم أساساً على سلبها .

لقد سلب الإنسان فى مسرحية الحلاج حرية أن يكون وأن يعيش . والنص فى هذه المسرحية يعتمد على وقفة رجل حر لم تستطع كلماته إلا أن يضيق بها أصحابه وأن يضيق بها

الحاكم . فتسلب حريته ويسجن ويحاكم . وقد حدد قضااته الحكم عليه قبل المحاكمة وهو الشنق ، والمتهم واقف لا يدافع عن نفسه ، وحين يسأله أحد السجناء أن يهرب يسأله الحلاج لماذا يهرب ؟ فيكون رد السجينين : "يحمل سيفاً من أجل الناس" وتظهر شخصية الحلاج واضحة فى رده إنه لا يحمل سيفاً : إنه لا يخشى حمله ولكنه يخشى أن يقتل به ، فالسيف إن حملت مقبضه كف عمياء أصبح موتاً أعمى ، ويسأله السجين : لماذا لا يجعل كلماته نور طريقه ؟ أى أن يدعو لحمل السيف يذعر الحلاج . إنه لا يحتمل موت أحد مما أشقاه أن تكون كلماته سبباً فى موت إنسان .

ويحكم على الحلاج بالموت ، يحكم عليه أصحابه الذين فقدوا الحرية واشتروا بالمال . وحتى الشبلى نفسه لم يكن حراً حين شهد فى المحاكمة لقد سلبت الحرية من الحلاج فسلب الحياة . وبسلب حياة الحلاج يكون سلب حرية الجماعة قد تأكد . لقد دافع الحلاج عن حرية الإنسان بالكلمة ، وفقدما من أجل الكلمة . لم يكن يعنيه إلا أن ترعى كلماته (ص ٢٠) فإن الأرواح فى نظره تحيا بالكلمات (ص ٦٩) وزعمت الجماعة وهى تبكيه بعد موته أنها تركته يموت لكى تبقى الكلمات .

ومسرحية "ليلى والمجنون" تمثل كلمة من أجل الحرية ، فالأستاذ يدافع عن الحرية وجماعته من الشباب يدافعون من أجلها . المعتقلات والسجون مفتوحة ، والقاهرة تحترق ،

والأستاذ يؤمن بأن الصراع مع السلطة يكون بالكلمة ،
فجريدتهم بقوة كلماتها فى نظره أسد لا يحمل سيفاً ،
والصحيفة التى يحررها تسمو لتحقيق الحرية والعدل
بالكلمة .

ويختلف مع الأستاذ تلامذته ؛ فحسان يريد شيئاً غير
الكلمة لتحرير الوطن والإنسان ، فيرد عليه سعيد بأنهم لا
يملكون شيئاً سوى الكلمات ، ليس هناك شىء أفضل ،
فيرفض حسان مقولته ، فالكلمة لن تصنع شيئاً ، فلا بد من
الطلقة والطعنة والتفجير :

حسان : ما تملكه يامولاي الشاعر
لا يطعم طفلاً كسرة خبز
لا يسقى عطشانا قطرة ماء
لا يكسو عرى عجوز تلتف على قامتها المكسورة
ريح الليل

لا بد من الطلقة والطعنة والتفجير (ص ٦)

لقد حدد حسان موقفه فهو يحمل قلماً ومسدساً ، ولم
توافقه الجماعة فالمسدس لا يمثل الثورة ، إنه يمثل العنف ،
فالثورة لاسترداد الحرية هى أن تتحرك بالشعب وحسان
يذهب الى أبعد من ذلك ، إنه مؤمن أنهم لا يحتاجون للكلمة
ولا الدين ، وإنما يحتاجون للعنف لمواجهة السلطة .

ويقبض القنوط بشباب الصحيفة ، فالحرية لن تتحقق فى
بلد لا يحكم بالقانون ويمضى الناس فيه إلى السجن بمحض

الصدفة . المستقبل ضائع فى بلد يتمدد فى جثته الفقر
وتتعري فيه المرأة كى تأكل ، هذا القنوط يمزق سعيداً فيجعله
عاجزاً عن الحركة .

سعيد : فى بلد لا يحكم فيه القانون
يمضى فيه الإنسان إلى السجن بمحض الصدفة
لا يوجد مستقبل
فى بلد يتمدد فى جثته الفقر .. كما يتمدد ثعبان
فى الرمل .
لا يوجد مستقبل
فى بلد تتعري فيه المرأة كى تأكل
لا يوجد مستقبل (ص ٨٧)

ويشعر شعبه بالهزيمة فهو لم يحقق شيئاً : لا الثورة ولا
الحب ، فيأخذ فى الحلم ببطل مخلص ، نبى يحمل سيفاً يأتى
سريعاً وإلا فلن يدركهم قبل الرعب القادم .

وتحل المأساة بسعيد وصحبه حين يكتشفون أن حساماً
جاسوس : فالخيانة قد ضربت فيهم ، ثم يجد حبييته فى بيت
حسام فيقوم بفعل ليس ثورياً بقدر ماهو فعل قنوط وعجز
والم ، إنه يحاول قتل حسام كما حاول حسان من قبل .

وينتهى إلى السجن وقد شعر الجميع بفشل الكلمة ، حتى
الأستاذ نفسه . ويتغنى سعيد فى سجنه بأغنية إلى القادم
من بعده يسأله ألا ينسى أن يحمل سيفاً . لقد فشلت الكلمة
فى تحقيق الحرية .

وتأكد فشل الكلمة والصمت عن الظلم فى تحقيق الحرية
أيضاً فى مسرحية "مسافر ليل" فبطل المسرحية الراكب
يفقد حريته تماماً أمام بطش عامل التذاكر ثلاثى السترة .
وعندما يستنجد بعشرى السترة يجد نفسه أمامه . فشخصية
عامل التذاكر متنوعة . هو ثلاثى السترة وهو أيضاً عشرى
السترة . إنه الطاغية المتلون فى التاريخ يقف فى العصر
الحديث مسيطراً على القطار وعلى السلطة لا يرده شىء حتى
القانون صنع من أجله ، فهو فوق رعوس الأفراد ليكون عامل
التذاكر فوق الأفراد أيضاً . وينتهى سلب الحرية من الراكب
إلى سلب حياته واشتراك الراوى المسلوب الحرية فى حمل
جثة الراكب ، لأنه لا يملك سلاحاً يحتج به على ما يصنع عامل
التذاكر .

ويتغير الموقف فى مسرحية "الأميرة تنتظر" فقد سلبت
حريتها لتمكث فى كوخ مع وصيفاتها الثلاث تجتر الماضى ،
كان ذلك فعلها الوحيد المعبر عن الاحتجاج لما حدث وشاركت
فيه حتى يقدم القرنندل ويغنى أغنيته ، ولا تكون أغنيته كلمات
ليحقق بها حرية الوطن والأميرة من مغتصبهما وإنما تكون
خنجرًا يطعن به المستبد ليتسرد الوطن حريته وتعود الأميرة
مرة أخرى الى وطنها . إن القرنندل بعد أن فعل الفعل غنى
للأميرة أغنيته .

وتتضح رؤية الحركة الفاعلة لتحقيق الحرية بشكل أكبر فى
مسرحية "عندما يموت الملك" . فلقد سلب الملك حرية

الجميع : الشعب والحاشية حتى إن الخياط عندما قدم له قطعة من المخمل الأبيض الثمين هدية ، وأعجب بها الملك وقرر أن يجعل من اللون الأبيض رمزاً للمملكة وأن يقتله حتى لا يعلم الناس أن خياطاً أدى بالملك إلى تغيير الرمز اللوني للمملكة ، وحين استعطفه قرر أن يقطع لسانه . ويلتقى الملك بالملكة التى سلبها حريتها وسجنها فى القصر بعيدة عن الاعين تواجهه بأنها تريد طفلاً ، كانت هذه المواجهة إعلاناً بأنها تريد الحرية وماكان له أن يتقبل . وما طلبته المرأة كان كثيراً عليه أن يتحملة . لقد واجهته بعجزه أن ييذر فى أحشائها بذرة مثمرة ، وأنها تريد الثمرة من رجل غيره فيموت الملك ، وتستمر الحاشية مسلوبة الحرية تسيطر عليها جثة رجل ميت . حتى الشاعر يتردد ، إنه يعرف أنه أصبح خاوياً منذ باع حريته بالخبز إلا أنه يستعيد شجاعته ليعود بها للنهر ..

الشاعر : فأنا خاو مذ بعت الحرية بالخبز
لكنى أملك أن أجعلها تنهض فى بشر ..
وتعود إلى النهر لتلقى للشمس حبال الشعر ..
وأنا أنظرها عن قرب كالمفتون (ص ٨٥)

ويهرب الشاعر مع الملكة بعيداً إلى شاطئ النهر فربما يمنحها الثمرة التى تريد . وهنا يتحول الشاعر من مغن بالكلمات إلى محارب بالمزمار يستطيع به أن يهزم الجلاذ ويقتله ، ويأخذ سيفه ، ويحملة ليعيد الملكة إلى ملكها ،

ويخضع رجال الحاشية لها ، لتعلن الملكة وهى على عرشها
أن حاشيتها الناس جميعاً وأنها ستفتح بابها للمرضى
والفقراء والعشاق وطوافى الطرقات وأهل الحرفة والأجراء .
وتعلن قانونها الجديد :

سنعيش جميعاً فى هذا القصر الموحش بالصمت الميت
حتى نملأه بضجيج أمور البشر الأحياء
نتقاسم شقوقها فى أيام الشقوية كالجزية
وسعادتنا فى أيام الفرحة كالكنز اللألاء

لقد حقق الشاعر باستخدام المزمар للدفاع عن حريته مالم
يستطع العلاج أن يحققه فى مسرحية "مأساة العلاج"
والاستاذ فى مسرحية "ليلى والمجنون" .

إن الحرية وجه مهم يرتبط به وجه آخر وهو العدالة .

العدالة

إن أصل العدل مبدأ أخلاقى ، وليس هناك حضارة إنسانية
لم تجعل للعدل مكاناً فى فلسفتها ، وفى الإسلام العدل أساس
الملك ، وهو اسم من أسماء الله الحسنى . وقد جعل المعتزلة
العدل الإلهى أصلاً من أصولهم الخمسة ، ولعله من أهم
أصولهم حتى سمو أهل العدل والتوحيد ، فالتوحيد لدى
المعتزلة أهم صفة للذات الإلهية ، أما العدل فأهم صفة للعقل
الإلهى^(٦) . وكان لأهل السنة موقف من العدل أيضاً . وإن
اختلفوا عن المعتزلة فى تفسيرهم للعدل وساهم هذا التفسير
فى التفريق بين المذهبين . وصلاح عبدالصبور يعرف ذلك .

وقد اختلط مفهومه للعدل بثقافته التى ارتبطت بالإسلام وبالوجودية لقد بدا واضحاً فى أعماله "مأساة الحلاج" و"مسافر ليل" و"ليلى والمجنون" القلق فى المواجهة لتحقيق العدل . فالعدل ضرورة والظلم مدمر للإنسان ولكن كيف تكون المواجهة ؟ ومن عدم تحديد موقف للمواجهة تحقق الظلم ولم يستطع أى بطل من أبطاله فى المسرحيات الثلاث أن يحقق العدل . فالمواجهة مسئولية قد تنتهى بأن يسقط أبرياء . هذا فضلاً عن الشك المدمر بين صواب أن تفعل أو لا تفعل ، أن تكون الكلمة أو يكون السيف . البطل القلق . الحلاج وسعيد وجوديان ممزقان ، والراكب فى مسرحية "مسافر ليل يعيش فى عربة" لا يستطيع منها فكاً فى مواجهة الطاغية عامل التذاكر . استسلامه للحظة انتهى به إلى الموت . لقد تحول عدم المواجهة إلى ندم فى "مأساة الحلاج" وفى "ليلى والمجنون" بينما تحول إلى تقريع للجمهور الساكت الذى لا يحمل سلاحاً ليدافع عن العدل فى "مسافر ليل" . يتغير ذلك فى مسرحيتى "الأميرة تنتظر" و"عندما يموت الملك" إذ تحدث المواجهة ، فالقرندل يحقق العدل بالفعل المفضى إلى نهاية السمندل والشاعر بعد تردد يتحرك لمواجهة الجراد بالفعل المفضى أيضاً إلى نهايته .

والعدل بطبعه محاولة للتخلص من الظلم ، ومواجهة الظلم عملية أساسية لتحقيق العدل ، فحيث لا ظلم لا حديث عن العدل . لذا فلكى يكون هناك عدل لابد أن تكون هناك مواجهة للظلم .

ولقد بنيت فكرة الظلم فى مسرحيات صلاح على أنه ابن للشر . فهو صانع الظلم . إنه سالب للحرية وسالب للعدل . وهذا السلب قائم على الفعل الشرير . فالشر هو العبودية .

ويتبدى العلاج فى مقاومته للظلم مقاوماً للشر .. ويختلف معه صديقه الشبلى فى الرؤية . يطلب من العلاج أن يترك الدنيا فلسنا من أهلها وينبغى ألا تلهينا الدنيا . إن ما يبصره الصوفى من العالم حوله هو أشباح حائلة تذوى وهج العرفان . وظلال زائلة لا تمسكها الأطفال (ص ١٩) ويخاف الشبلى أن يهبط للناس فيموت النور بقلبه . وعندما يسأل عما نصنع بالشر الذى هو فقر الفقراء . وجوع الجوعى . والمسجونون المصفودون يسوقهم شرطى مذهب اللب قد أشرع سوطاً لا يعرف من فى راحته قد وضعه .. من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد وضعه .. ورجال ونساء قد فقدوا الحرية إتخذتهم أرباباً من دون الله عبيداً سخرى .

إن الحرية المفقودة هى صناعة الشر ، فيعترض الشبلى على قوله فهو يريد أن يجانب الدنيا بما فيها ويرد عليه العلاج : ما نصنع بالشر ؟ فقد استولى فى ملكوت الله فكيف يفض الطرف عن الدنيا إلا أن يظلم قلبه ؟

يرد الشبلى على أسئلة العلاج بأن صانع كل ذلك هو الظلم ، ثم يسأله أن يجيبه عن صنع الموت والعلة والداء ووسم المجذومين وسمل العميان وأصم الصم وأبكم البكم وسود وجه السود وصفر وجه الصفر ؟ ومن ألقانا فى هذه

الدنيا مأسورين لنقص بمشربنا ونشاك بمطعمنا لنتنفس أبشع رائحة مصاعدة من رجع حلق الموتى .. الموتى الأحياء المقتولين القتلة ، الكذابين الخوافين ، لصوص الأطفال ومنتهكى الحرمات ، وتجار الدم وزناة الليل وقوادى الغرباء ، وجباة بيوت المال ومرابى الأسواق . ومن القى الإنسان بعد الصفو النورانى فى هذا المأخور الطامع ؟

يرى الحلاج أن الشبلى بهذه الأسئلة يملأ نفسه شكاً فالإجابة على قول الشبلى هى "أن الله هو الصانع" ولا يريد الحلاج أن ينطق بهذه الكلمة ، والشبلى يستمر محدداً واقع الشر بأنه قديم فى الكون لأنه أريد بمن فى الكون ، فهو أداة اختبار للإنسان ليعرف من ينجو ممن يتردى . ويأتى إبراهيم صديق الحلاج ليؤكد قول الشبلى بأن الظلم فى كل مكان والجنة أخر سعى الإنسان لا أول سعيه . لقد وقع ظلم على الناس ويريد الحلاج أن يوقفه ، فالفقر ظلم ، والفقر قهر يستخدم لإذلال الروح وقتل الحب وزرع البغضاء .

كذلك استخدم الظلم لزرع البغضاء وإذلال الروح فى مسرحية "ليلى والمجنون" فالمجتمع يعيش حالة من الإرهاب . يتحول فقد الحرية إلى معبر قوى . عن حالة الظلم التى يعانىها الناس . يسجن حسام فيخرج من السجن جاسوساً يتعقب زملاءه ويسرق ليلى حببية زميله ولا يترك حسناً إلا وهو فى السجن . وتتكرر حلقة الأصدقاء من ظلم السلطة فتتقل الجريدة ، ويموت الأمل ولا يبقى إلا حلم سعيد فى القادم من بعده .

ومسرحية "مسافر ليل" منذ أن تبدأ حتى تنتهى تمثل حالة ظلم ، يضطهد فيها عامل التذاكر الراكب دون ذنب جناه حتى يقتله . إنه يملك السلطة والأداة التى يقتل بها . وفى مسرحية "الأميرة تنتظر" يغتصب العرش والوطن من مغامر أفاق . وفى مسرحية "عندما يموت الملك" يكون الملك نفسه معبراً عن الظلم الذى يقع على كل من حوله ، وحين يتحدث عن طفل وهمى يريده على صورته : أن يكون إلهاً فى صورة بشرى وأن ينظر منهما فى عيني من يمثل قدامه ، ويطيل التحديق إلى أن تتخاذل أعضاء الخصم فيهوى كى يلثم قدميه . ليسأله صفحاً عن ذنب لم يفعله .. هذا هو موقف الملك فترد عليه زوجته متعجبة "لا أدرى لم يصبح للملك خصوم إن أحسن لرعاياه" (ص ٤٨) .

ولمواجهة الظلم ليس هناك غير العدل .

والعدل كما يقول الراوى فى مسرحية "مسافر ليل" بلا مظهر ، ولكنه يعبر عن نفسه بسلوك ، وهذا مظهره . ويحدده ابن سريج فى مسرحية "مأساة الحلاج" بأن العدل مواقف . سؤال أبدى يطرح كل هنية ، فإذا ألهمت الرد يشكل فى كلمات أخرى وتولد عنه سؤال ، العدل حوار لا يتوقف بين السلطان وسلطانه "إنه يتم حين نسمع صوت المتهم المائل بين أيدينا ونسأل أنفسنا وضمائرنا" وحين يتخلى السلطان عن العدل تتخلى الرعية عنه ففساد السلطان كما يقول الحلاج يفسد أمر العامة . لقد تصور الحلاج أن يحقق العدل بالكلمة

وبأن يدعو الظلمة أن يضعوا الظلم عن الناس ، فالوالى العادل قبس من نور الله ينور بعضاً من أرضه . أما الوالى الظالم فستار يحجب نور الله عن الناس "كى يفرخ تحت عباءته الشر" .

والحلاج ينتظر الحاكم العادل أن يأتى فهو يدعو بالكلمة ، ولكنه يفشل فى تحقيق العدل وحماية نفسه والناس .

وفى مسرحية "ليلى والمجنون" يعيش الأستاذ الحلم بأن يحقق العدل بالكلمة . كما يتوقف سعيد فى انتظار النبى الذى يحمل سيفاً وهو يناديه فى نهاية المسرحية باسم الفلاحين والملاحين والحدادين والحلاقين والحمارية والتجار والعمال والأعيان وكتاب الديوان والبوابين وصبيان البقالين والشعراء والخفراء ، وكل ماهو للخير فى البلد يناديه أن يأتى وبأقصى سرعة ، فالصبر تبدد واليأس تمدد - إن القلق يزداد وهو لا يأخذ خطوة ليحمل سيفاً .

إن سعيداً ينتظر الآتى من بعده . وهو يحمل سيفاً ليحقق العدل فى مواجهة الظلم فيتحرك بفعل مغاير فيضرب حساماً بالتمثال . لم يكن هذا الفعل موجهاً ، وإنما كان لا إرادياً توقف بعده فى السجن لينتظر الآتى من بعده . وهو يحمل سيفاً ليحقق العدل . وفى المقابل يحمل حسان مسدساً ليرهب بشكل فردى ، دون تحرك مع الجماعة ، ويبدأ بمحاولة قتل حسام ، فيفشل وينتهى إلى السجن . إن الحركات الفردية للعنف ، الإرادية واللاإرادية ، لم تمنع العنف الظالم من أن

يحرق القاهرة .

إن القلق بين الفعل وعدم الفعل أنهى المسرحية لتفتك الجماعة بحرق القاهرة .

وفى مسرحية "مسافر ليل" يقف الراكب عبده وحيداً أمام السلطان . إنه بتركييته قد عاش العبودية حتى الجذور فهو عبده ، وأبوه عبدالله وابنه الأكبر يدعى عابداً وابنه الأصغر عباد واسم الأسرة عبدون فهو متأصل فى العبودية . أما عامل التذاكر المتأصل فى السلطة فهو علوان المعطى دلالة الارتفاع ، ابن الزهوان المعبر عن الزهو وجده السلطان ، وبهذا يسقط عبده فى يد صاحب السلطة فلا يستطيع أن يخرج عن دائرة العبودية التى تنتهى به إلى الموت فى ضياع ، ولا توجد فى المسرحية بارقة أمل فى العدالة .

تتغير الرؤية فى مسرحية "الأميرة تنتظر" فهى تبنى على تحقيق العدل . لقد اغتصب السمندل الملك بعد أن لوح للأميرة بالحب وأقسم أن ينبت فى بطنها أطفالاً ، طفلاً فى كل خريف ، ويجىء السمندل إلى الأميرة ، والثورة على الأبواب تكاد تطيح به ، لقد أنكره الحراس والقادة والجند ، ويريدها أن تعود معه ليصفوله الأمر . فيقتله القرنديل . وتبدو عملية القتل هنا ليست عملية فردية فهو ممثل لكل أولئك المتذمرين ، لقد تم الفعل لتحقيق العدل ووقف الظلم ، وتكتمل صورة العدل بوقف الشاعر مع الأميرة ، لقد دق الخوف قلب الشاعر ، فمع الظلم لا يكون سوى الخوف ، ولكن الحب يحرره ليوقف محارباً

الظلم بمزماره ، ويحقق العدل والحرية لعالمه . فبدونهما لا يكون حب ولا تكون حياة ولا يكون غير الفقر والجوع والحرمان والسجون والمعتقلات والخوف والموت . لقد قدمت مسرحيات صلاح عبدالصبور رؤيته عن الحرية . بدأها مستسلماً متشائماً ، وانتهى مؤمناً بدور الشاعر فى أن يتجاوز الكلمة إلى الفعل ليتحقق وجود حى للإنسان فى هذا الوطن .

.....

ولقد لعبت السخرية دوراً أساسياً فى تحقيق الوظيفة فى المسرحية فهى قد أدت دوراً فى بنية الحدث لتكشف عن المهمة التى أرادت المسرحية أن تقدمها .

السخرية

تعد السخرية من أهم العناصر التى تعتمد عليها الكوميديا ، غير أنها ليست مقتصرة على الكوميديا ، فإن الدراما الحديثة لا تخلو منها . فهى عنصر من أهم عناصر تحقيق الوظيفة فى المسرحيات ذات الرسالة . ولقد اعتمد مسرح صلاح عبدالصبور على السخرية فى إبراز الحدث فى أربع من مسرحياته هى "مأساة الحلاج" و"مسافر ليلى" و"عندما يموت الملك" و"ليلى والمجنون" . وليس فى هذه المسرحيات شخصيات ساخرة ، وإنما هناك مواقف صنعت السخرية وأمدت الحدث بالقوة التى تضىء الوظيفة . ولقد بنيت فى كثير من المواقف على المفارقة التى تكشف عن

صورتين مختلفتين تبعثان على الأسى .

لقد امتدت الأحداث فى مسرحية "مأساة العلاج" منذ بدايته حتى النهاية - كانت البداية هى النهاية - بشكل ألقى الأضواء كاملة على السخرية حتى تلتقى خاتمة المسرحية مع بدايتها . وقد بدأت السخرية حين دخل العلاج السجن وحارسه يسبه "ياعدى أعداء الله" فيرد العلاج : "ليسامحك الله فقد أعطيت العلاج المسكين أعلى من قدره" . كان فى هذا الرد مستويان : مستوى السخرية ومستوى الحقيقة . فالسجان يظنه يسخر ، بينما كان العلاج يعبر عن حقيقة نفسه فمن هو ليكون أعدى أعداء الله ؟

وعلى هذا المستوى من الحديث يكون موقف السجينين من العلاج . إنه يطلب من صاحب البيت نوراً ، فيظنانه مجنوناً لا يعرف أنهم فى قاع سجن مظلّم وليسوا فى قصر الوالى أو بيت القاضى أو فى خمارة شط الكرخ . وتزداد حدة السخرية بين السجينين والعلاج كلما ازداد غموضه بالنسبة إليهم . فهو يزعم أنه يحيى أرواح الموتى ، وعندما يسألونه عن كيفية إحياء الموتى يخبرهم بـ "الكلمات" فيأخذ السجين الثانى فى السخرية منه ويسأله إن كانت كلماته للناس .. "صلوا .. ضوموا .. خلوا الدنيا واسعوا فى أمر الآخرة الموعودة .. وأطيعوا الحكام وإن سلبوا أعينكم يتنزى منها الدم .. رصوها ياقوتاً أحمر فى التيجان .. بشراكم إذ ترثون الملكوت" (ص ٦٩) وتصل المفارقة قمتها حين يسوى العلاج بين

الظالم والمظلوم فكلهم ظلمة ، ظلموا جاراً أو زوجاً أو طفلاً أو جارية أو عبداً ، أو ظلموا خالقهم ، فمن له بالسيف المبصر ليحكم . هذا الموقف هو لب المسرحية . فالجميع هنا ظالم حتى الحلاج نفسه ، بهذه الكلمات يتصور أنه ظلم ربه بإباحته سر علاقته به .

وفى فصل المحاكمة تأخذ السخرية دورها الواضح ، فالقاضي أبو عمر وقد حدد الحكم على الحلاج قبل المحاكمة يبدأ المحاكمة بكلمة مفارقة لداخله .. الخارج دائماً مفارق للداخل ، أى الظاهر مفارق للباطن . فهو يهتف "بسم الله الهادى للحق .. وعليه توكلنا .. ندعوه أن يهدينا للعدل ويوفقنا أن ننهض بأمانتنا" ويتم جملة بطلبه من الحاجب أن يأتى بالرجل المفسد . يحكم عليه بالإفساد قبل بدء المحاكمة ، وعندما يعترض عليه القاضي ابن سريج يحدد موقفه المفارق ؛ ظالم فى يده ميزان العدل . فهو يحدد أنه رجل دفع به السلطان متهماً بالعصيان وعليهم أن يتخيروا للمعصية جزاء عادلاً . إن النص هنا يسخر فى هذا الموقف من مفهوم العدل فى هذه المحكمة بالمفارقة التى تجعل من الظالم قاضياً . فهو مستخدم عند الحاكم يعلن أن الله تبارك وتعالى قد ثبت من كف خليفتنا الصالح ميزان العدل ، وهنا لا تكون قيمة للمحكمة ، فالقاضي حين قال هذه الكلمة قد سخر من مفهوم العدل وأسقطه ، لذا فإن الحلاج يضع حداً لهذه المفارقة بقوله "لا يجتمعان" أى العدل والسيف بكف واحدة . ويستمر القاضي . وترتفع حدة السخرية فى كلمة

القاضي ابن سليمان بأن دور القضاة أن يقولوا للوالى عن حكم الشرع بأن من يبغى فى الأرض فساداً أن تقطع يداه ورجلاه ويصلب فى جذع شجرة . والمفارقة فى تنمة كلام القاضي بأن فتواه غير ملزمة للوالى إن شاء نفذها أو استرجع فى امره ، وبهذا لا يحمل القضاة وزر دم مسفوك فى ظلم أو عدل ، وإذا كان فعل القضاة يدعو للسخرية فإن موقف الجماعة من الحلاج هو الذى صنع السخرية من الحدث . فالجماعة التى عاش فيها الحلاج ترشوها السلطة فتحكم على الحلاج بالموت ، وبذلك تكون الدولة مبرأة لم تحكم والقضاة لم يحكموا فهم جميعاً مبرأون من دمه ، فالعامة قد حاكت الحلاج وقبضت الثمن . حاكت الرجل الذى أحبها ، وتعود المسرحية إلى البداية لتقف العامة باكية على صنيعها إنها فى حبها للحلاج ورشوتها وحكمها عليه بالموت ثم بكائها ندماً على ما فعلت قد لا تمثل موقفاً ساخراً ولكنه يدعو إلى السخرية .

ويتخلق الموقف الساخر فى مسرحية "مسافر ليل" بين الراكب وعامل التذاكر . فالمقاومة واضحة بينهما : الراكب أعزل وعامل التذاكر يملك السلطة المدعمة بالسلاح . يدخل الراكب المسكين فى متاهة تهم لا قبل له بها تبدأ من فقد الهوية إلى فقد النفس إلى قتل الله . والراكب لا يدرى كيف يدافع عن نفسه . أما عامل التذاكر فهو ممثل السلطة . أو هو السلطة نفسها ، قاس موحش ودقيق فى عمله ليس له حرفة سوى تفتيش العربات ، يتحدث عن العدل وصلاة المغرب يأخذ أرواح الناس بسهولة . والمفارقة هنا أنه يضمن بنفسه فلا يعرض روحه للمخاطرة ، لا ضناً بها أو بخلاً وإنما لشقيقته

أن يختل نظام الكون . إنه الإحساس بالمسئولية هو الذى يدفعه للحفاظ على حياته . أما ما يصنعه مع الراكب وما يذكر أنه صنعه مع غيره فقد كان فعلاً ساعراً مريباً . يعمل بجد ، يقتل الأعداء وليس له أصدقاء يقوم بعمليات التعذيب ليصل إلى الجناة الذين لم يرتكبوا جريمة ، وتختتم السخرية بضرورة أن يجد الفاعل الذى سرق البطاقة ، فقد تسرب الأمر إلى أعدائه وإلى العامة ، ولابد من الحسم حتى يعرف الجميع أنه أمسك بالجاني وقتله حتى لا يختل النظام ، لذا فهو يطلب من الراكب أن يقوم بتضحية . إنه يعرف أنه مخلوق نبيل وطيب وأهل للتضحية ، وعليه أن يختار طريقة يموت بها ومع أنه أعطاه الخيار فقد حدد له طريقة يموت بها ، وهى الخنجر . وتختتم المسرحية بسخرية أكبر حين يطلب من الراوى أن يساعده فى حمل الجثة . والراوى ينظر إلى الجمهور فى هدوء متسائلاً : ماذا أفعل ؟ فى يده خنجر وأنا أعزل . موقف الراوى وهو المشاهد للحدث كله يدعو أيضاً للسخرية فى دائرة الحدث ، وهى سخرية تنبع من المفارقة الناتجة عن عدم التوقع من القائمين على أمر العدل ، فإذا بهم يقومون بصارخ الظلم . ولا تخرج السخرية عن هذا الإطار فى مسرحية "عندما يموت الملك" .

كان هناك موقفان وضحت فيهما السخرية وضوحاً بيئاً : الموقف الأول عندما التقى الملك بالخياط . لقد جاء إلى الملك وقد ملأته السعادة أن سمح له بلقائه ليقدّم له قطعة من القماش المخملى الأبيض أرسلها له صهره خياط أمير

المغرب ، فلم يجد الخياط أحداً أولى بها من الملك ، ويأخذ الخياط فى التغزل بجمال قطعة القماش ، فهى بكر لم تلتف على ساقى بشرى من قبل ، إنها أعلى قدراً من أن تلتف على ساقى بشرى مخلوق من طين وماء ، لذا فهو يحملها لمولاه البدر الأنور . كانت كلمات الخياط المغلفة بالنفاق تثير الملك الذى يتعجب من المفارقة بين مهنة الخياط وكلماته فيقول له : المهنة مهنة خياط واللهجة لهجة نخاس . وليقبل الملك الهدية عليه أن يغير اللون الرسمى للدولة من الأزرق الى الأخضر . ويقرر الملك ذلك . وينتظر الخياط لطف مولاه الملك أن يكون ذهبى اللون ، ولكن الملك يأمر سيافه أن يضع سيفه فى كتفه ، وتحدث المفارقة من الفعلين : الخياط يقدم للملك هدية ، والمكافأة هى قتله . المفارقة هنا تصنع السخرية ، والخياط يطلب من الجلاد التمهّل حتى يتملى بطلعة الملك البهية . ويسأل الملك مستعظفاً أن يعرف الأسباب التى تدعو الملك لقتله ، فيخبره الملك أن قراره لا شأن له بسخطه أو برضاه ، وإنما هو مضطر لقتله حتى لا يتصور أنه ألهم الملك تغيير شعار الدولة ، فيحكى الخياط ذلك لزوجته فتحكيه لجاراتها ، أو يحكيه لأصحابه . يستكثر الملك أن يكون قد غير شعار الدولة من أجل قطعة قماش أهداها إياه الخياط . وحين يستجدى الخياط العفو لأنه أب لخمسة أطفال يكون العفو ممثلاً للسخرية من ظلم هذا الملك ، فتواتيه فكرة أن يعفو عن رأسه ويكتفى بنزع أصل لسانه من حنجرته حتى تنجو الدولة من شرّته .

ولا تتوقف السخرية عند هذا الحد ، فإن علاقة الملك بوزيره الذى يتهمه بالغباء ، وعلاقته بالمؤرخ والشاعر مبنية على السخرية من واقع العالم المحيط به ، فهو ملك وحيد لا يحترم أحداً ، ولا يشعر بقيمة أحد من حوله . ويتمركز الموقف الساخر حين يموت الملك وتقف الحاشية عاجزة أمام موته ، فما زالت خائفة من الاقتراب منه ، تتصور أنه مازال حياً وسيعود إلى حكمه .

الظلم مخيف لمن يعيشون فى دائرته ، ولكنه يتحول إلى عبث يستحق السخرية ساعة رؤية المفارقات التى يحدثها هذا الظلم .

وفى مسرحية "لبلى والمجنون" تتبدى المفارقة الساخرة فى الواقع الأليم الذى تعيشه الجماعة . يقرأ زياد فى إحدى الصحف المنشورة أمامه أن عين شرطى لمحت شاباً وفتاة فى إحدى المنحنيات الخافتة الضوء ، فتربص لهما حتى امتدت كف الشاب تداعب كف صديقه فانقض عليهما وساقهما للمخفر . ويقرأ زياد تعليق الصحفى على هذه الحادثة . وهو تعليق يدعو للسخرية . إنه يحيى رجال الأمن مروءتهم وحمائيتهم للخلق الطيب فالأمم بلا أخلاق لا تبقى أو تتقدم ، والأعراض أمانة تحميها الشرطة من عبث الأنذال ويتمنى الصحفى لو خلت الأمة من داء الفرنجة الطارىء مثل القبعة ولبس المايوهات (ص ٢٤) .

إنهم يجلسون فى هذه الغرفة يحاولون الدفاع عن قضايا الأمة لتحقيق الحرية والعدل ، والصحفى يمجّد رجال الشرطة لأنه قبض على فتى يمسك بيد فتاة . وما يدور خارج هذه الحجرة يتحول إلى مفارقات ساخرة مع ما يدور خارجها ، ومن هنا تكمن أزمة الشخصيات فإن الإحساس بمقدرتهم على تغيير الواقع يضعف حتى يشعر سعيد بعث ما يصنع ، ويسخر منه ، فماذا يفعلون سوى أن يدوروا فى هذه الغرفة كل صباح يشعلون نار الغضب الحمراء حتى يمتلكهم الأغماء .

سعيد : ماذا نفعل فى هذه الغرفة كل صباح

إلا أن نشعل نار الغضب الحمراء

ونظل ندور حوالىها وندور وندور

كمجذوبين إلى أن يملكنا الإغماء (ص ٢٧)

وتحدث السخرية الأعمق من واقع الجماعة فى علاقة الحب بين لىلى وسعيد ، فإنه حين يتركها ويذهب إلى القهوة يخبره زياد بأن حساماً يعمل جاسوساً فيذهب مع حسان إلى منزله وهناك تحدث المفارقة ، فالحبيبة لىلى المناضلة من أجل غد أفضل تقع فريسة لأفاق . يجدها فى حجرة نومه يمثل هذا الحدث سخرية عابثة منهم ومن الواقع المحيط بهم .

إن السخرية فى مسرحيات صلاح عبدالصبور جزء لا يتجزأ من الوظيفة . إنه يحددها ويوضحها ويكشف الإحساس بالآزمة ويعمق بها هذا الإحساس .

هوامش الحلقة الرابعة

١ - مجلة فصول . المجلد الثاني ، العدد الاول . اكتوبر سنة ١٩٨١ .
ص ٢٦٩ .

٢ - المرجع نفسه .

٣ - صلاح عبدالصبور . حياتى فى الشعر . بيروت : دار اقرا سنة
١٩٨١ . ص ١٦٤ .

٤ - صلاح عبدالصبور . مسافر ليل . القاهرة : دار الشروق ، ١٩٨٦ ،
ص ٨ .

الخاتمة

لم يستطع المسرح الشعري منذ بداية ظهوره أن يتخلص من تأثيرات الفرجة الشعبية عليه . فكان للغناء والسرد والحكى مكان فيه . صحيح أنه استعار الكثير من المسرح الغربى كالخشبة وبناء الشخصية وتطور الحدث ، ولكنه لم يستطع أن يكون غربياً ، فمازالت أصوله الأولى ترجع إلى التراث . لذا فهو مسرح عربى . ولقد تشكلت المسرحية الشعرية من البناء الشعري فكان دور الشعر فيها يمثل عنصراً من أهم العناصر ، قد يطغى على الحدث كما يطغى على الشخصية .

ومن هنا فقد ارتبط هذا المسرح بشعراء لهم دور فى عملية التطور الشعري مثل شوقى وصلاح عبدالصبور ، والذين تناولوا المسرحية شعراً دون أن يكون لهم خلوص للحركة الشعرية مثل باكثير والشرقاوى وقفوا جسراً بين أعمال شوقى المسرحية وأعمال صلاح عبدالصبور هذا الجسر لا يمثل تطوراً فى المسرح كقضية فنية بقدر ما يمثل تطوراً فى الاستخدام الشعري وتغيير الحوار من البيت إلى الجملة الشعرية .

ومن هنا كان لابد أن ينظر إلى هذا التطور نظرة عميقة . فلقد حدث تطور فى المسرح منذ أن كتب شوقى مسرحياته حتى كتابة صلاح عبدالصبور لمسرحياته ، وهو تطور اعتمد اعتماداً كبيراً على تطور الشعر ، ومازاد على ذلك فى الحرفية

وتقنية المسرح إنما هو من امتداد التطور الذى حدث للمسرح العربى . لقد تطورت التقنية عند صلاح عبدالصبور ولكنه مازال واقفاً عند شوقى يغنى ويسرد ويحكى ؛ أى أنه مازال متأثراً بتراث الفرجة . والتقنيات الجديدة لم تخرج مسرحيات صلاح عبدالصبور خارج دائرة شوقى . إن القفزة التى يمثلها مسرح صلاح محكمة عجزت عن أن تتخلص مما كان يحسب على شوقى . إن امتداد الحركة الشعرية فى المسرح بحلقاته الثلاث : حلقة التأصيل عند شوقى ، وحلقة التطور عند باكاثير والشرقاوى ، وحلقة التجديد عند صلاح إنما هى فواصل فى حركة مسرحية شعرية واحدة يمكن أن أسميها فترة نشأة المسرحية الشعرية وتطورها .

ولقد كتب كثير من الشغراء المعروفين وغير المعروفين للمسرح منهم : أنس داوود ومحمد إبراهيم أبوسنة ومحمد مهران السيد ، ووفاء وجدى ، وأحمد سويلم ، ومصطفى عبدالغنى ، ومحمد عبدالعزيز شنب ، وعز الدين اسماعيل ويسرى الجندى ، وفتحى سعيد ، ومحمد عنانى ، ومحمد الماغوط . ويمكن أن يدرس بعض هؤلاء المسرحيين فى أحد الحلقات الثلاث ، كما يمكن أن يمثل بعضهم تجاوزاً لهذه الحلقات . وهذا يمثل موضوعاً منفصلاً يحتاج إلى دراسة مستقلة لنتعرف حدود الاتباع والتجديد فى هذه الأعمال وإنى لأرجو أن أستطيع تقديم هذه الدراسة .

المراجع والمصادر

أولا : المراجع :

- الشيخ أبو خليل القباني . دراسات ونصوص : اختيار وتقديم محمد يوسف نجم ، بيروت : دار الثقافة ، سنة ١٩٦٣ .

- ابن دانيال : خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال ، دراسة وتحقيق إبراهيم حمادة ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، سنة ١٩٦٣ .

- أحمد شوقي : البخيلة ، تحقيق سعد درويش ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٤ .

- البخيلة ، الست هدى ، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ .

- قمبيز ، القاهرة ، المكتبة التجارية ، (د . ت) .

- على بك الكبير ، (أوفيا هي دولة المماليك) . القاهرة : مطبعة المهندس ، سنة ١٣١١ هـ .

- على بك الكبير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ .

- عنتره ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ .

- مجنون ليلي ، القاهرة ، هيئة الكتاب ، سنة ١٩٨٢ .

- مصرع كليوباترا ، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ .

- أحمد على باكثير : اخناتون ونفرتيتى ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، سنة ١٩٤٠ .
- خليل اليازجى : المروءة والوفاء ، بيروت ، سنة ١٩٨٤ .
- سليم النقاش : المسرح العربى ، (دراسات ونصوص ، رقم ٥) ، اختيار تقديم محمد يوسف نجم ، بيروت ، دار الثقافة . سنة ١٩٦٤ .
- صلاح عبد الصبور :
- الأميرة تنتظر ، القاهرة ، دار الشروق ، سنة ١٩٨١ .
- بعد أن يموت الملك ، القاهرة ، دار الشروق ، سنة ١٩٨٣ .
- ليلى والمجنون ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة ، سنة ١٩٧٠ .
- مأساة الحلاج ، القاهرة ، مكتبة روزاليوسف ، سنة ١٩٨٠ .
- مسافر ليلى ، القاهرة ، دار الشروق ، سنة ١٩٨٦ .
- عبدالرحمن الشرقاوى : أحمد عرابى ، القاهرة ، مركز الاهرام للترجمة والنشر ، سنة ١٩٨٥ .
- الحسين ثائرا "نار الله" ، القاهرة ، دار الهلال ، سنة ١٩٧١ ، روايات الهلال ، العدد ٢٧٥ .
- الحسين شهيدا "نار الله" القاهرة ، دار الهلال سنة ١٩٧١ ، روايات الهلال ، العدد ٢٧٦ .
- صلاح الدين النسر الأحمر ، القاهرة : دار المعارف ، سنة ١٩٧٦ .
- الفتى مهران ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، سنة ١٩٦٦ .

- مأساة جميلة أو مأساة جزائرية ، القاهرة دار المعارف
سنة ١٩٦٢ .

- وطنى عكا ، القاهرة ؛ دار الشروق ، سنة ١٩٧٠ .
- عزيز أباطة ، مسرح الشاعر (الاعمال المسرحية الكاملة
فى جزعين) بيروت ، دار الكتاب اللبنانى ، سنة ١٩٦٩ .
- محمد عثمان جلال : (دراسات ونصوص - عدد ٤)
اختيار وتقديم دكتور محمد يوسف نجم ، بيروت سنة
١٩٦٤ .

- مارون النقاش ، المسرح العربى ، دراسات ونصوص
العدد الاول ؛ اختيار وتقديم الدكتور محمد يوسف نجم ،
بيروت : دار الثقافة ، سنة ١٩٦١ .

ثانيا : المراجع :

- أحمد شوقى : الشوقيات ، القاهرة ؛ المكتبة التجارية ، سنة
١٩٦١ .

- أحمد محمود : الفلسفة الاخلاقية فى الفكر الإسلامى ،
القاهرة ؛ دار المعارف ، سنة ١٩٦٩ .

- أحمد هيكى : تطور الأدب الحديث ، القاهرة ، دار
المعارف ، سنة ١٩٧٨ .

- ادوار حنين : شوقى على المسرح ، بيروت ، المطبعة
الكاثوليكية ، سنة ١٩٣٦ .

- سعاد أبيض : جورج أبيض ، القاهرة ، دار المعارف ،
١٩٧٠ .

- شوقي ضيف : شوقي شاعر العصر الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ، سنة ١٩٦٣ .
- صلاح عبدالصبور : الديوان (الأعمال الكاملة) بيروت ، دار العودة ، سنة ١٩٧٢ .
- طه حسين : حافظ وشوقي ، القاهرة ، مطبعة الاعتماد سنة ١٩٣٣ .
- طه وادى : شعر شوقي الغنائى والمسرحى ، القاهرة ، دار المعارف سنة ١٩٨٥ .
- عبدالمعطى شعراوى : المأساة اليونانية ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٠ .
- عباس محمود العقاد : قمييز فى الميزان ، القاهرة ، المطبعة الجديدة . (د . ت) .
- على إبراهيم أبوزيد : خيال الظل ، القاهرة ، دار المعارف ، سنة ١٩٨٢ .
- غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، سنة ١٩٧٩ .
- كمال محمد اسماعيل : الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٦١ .
- محمد حمدى إبراهيم : دراسة فى نظرية الدراما الإغريقية ، دار الثقافة للطباعة والنشر سنة ١٩٧٧ .
- محمد عزيزة : الإسلام والمسرح ، ترجمة رفيق الصبان ، القاهرة ، دار الهلال سنة ١٩٧١ .

- محمود أحمد الحفنى : الشيخ سلامة حجازى ، القاهرة ، دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٨ .
- محمود حامد شوكت : المسرحية فى شعر شوقى ، القاهرة ، دار الفكر العربى سنة ١٩٤٧ .
- يوسف اسعد داغر : معجم المسرحيات العربية والمعرية (١٨٤٨ - ١٩٧٥) ، بغداد منشورات وزارة الثقافة ، سنة ١٩٧٥ .

ثالثا : الكتب المترجمة :

- كتاب ارسطوطاليس فى الشعر ، نقل عن متى ابن يونس القنائى من السريانى الى العربى ، حققه مع ترجمة حديثة الدكتور شكرى عياد ، القاهرة دار الكاتب اللبنانى . سنة ١٩٦٧ .
- ارسطوطاليس : فن الشعر ، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبدالرحمن بدوى . بيروت ، دار الثقافة (د . ت) .
- أدوار لين : المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم فى القرن التاسع عشر ، ترجمة عدلى نور ، القاهرة ، مطبعة الرسالة ، سنة ١٩٥١ .
- Vincent M.L'abbe. Ci. , نظرية الانواع الادبية ، ترجمة الدكتور حسن عون ، الإسكندرية ، منشأة المعارف ، سنة ١٩٧٨ .

- تيكوف . ف . د . هكنوز : الشعر الغنائى ، ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتى ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، سنة ١٩٨٦ .

- وليم شكسبير : يوليوس قيصر ، ترجمة عبدالحق فاضل وآخر ، القاهرة ، دار المعارف سنة ١٩٧٣ .

رابعاً : الدوريات :

- الاستاذ . جـ ٤١ السنة الاولى فى ٢١ ذى القعدة سنة ١٣١٠ - ٦ يونيو سنة ١٨٩٣ .

- فصول ، المجلد الثانى ، العدد الاول ، أكتوبر سنة ١٩٨١ .

- المجلة العربية للعلوم الإنسانية ع ٧ م ٢ .

خامساً : المراجع الاجنبية :

- Mandal, Definition of Tragedy N.Y. : New York University Press 1961 .

- Marnovitch, Nicholas N., The Turkish Theater, New York, Theater Arts Inc., 1933 .

- Metin, Q., A History of Theater & Popular eNtertainment in Turkey (Ankara : Form, 1963-64) .

- Williams, R., Modern Tragedy, Stanford California, Standford California Press. 1966.

ص

٧

مقدمة

الحلقة الاولى - التمهيد - اوليات الشعر المسرحى ١١

الحلقة الثانية - التأصيل - شوقى والشعر المسرحى ٥١

الحلقة الثالثة - التطور - باكتير وعبدالرحمن الشرقاوى - ٢٠٥

الحلقة الرابعة - النضج - صلاح عبدالصبور ٢٦٧



رقم الإيداع

٩٥ / ٩٢٦٣

I. S. B. N

977-07-0421-0

هذا الكتاب

هذا الكتاب محاولة لتأصيل فكرة المسرح العربى من حيث هو فن عربى تشكل بمقومات عربية قائمة على أسس من فنون القص الشعبية العربية . وهى بدورها تحدد شكله وتحدد الخلاف بينه وبين المسرح الغربى .

لقد كان المسرح العربى فى تاريخه الحديث يعيش تجربيا خاصا به نابعا من تراثه . فالمسرح العربى هو محاولة لمسرحية تصصية مبنية على الغناء والسرد والقص الذى يمثل علاقة أساسية لفنون الفرجة الشعبية العربية .

والمسرح الشعري العربى قد مر بمراحل تطور منذ أن كتب شوقي مسرحياته حتى كتابة صلاح عبد الصبور للمسرح وهو تطور اعتمد اعتمادا كبيرا على تطور الشعر ، ومازاد على ذلك فى الحرفية وتقنية المسرح إنما هو امتداد التطور الذى حدث للمسرح العربى . ويمكن أن نسمى جميع هذه المراحل فواصل فى حركة مسرحية شعرية واحدة يمكن تسميتها بفترة نشأة المسرحية الشعرية العربية . المبنية على أسس الفرجة الشعبية فى غنائيتها وسردها وحكيها .

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوى (١٢ عددا) ٣٦
جنيها داخل ج . م . ع تسدد مقدما نقدا
أو بحوالة بريدية غير حكومية - البلاد
العربية ٣٠ دولارا - امريكا واوروبا واسيا
وافريقيا ٤٠ دولارا - باقى دول العالم
٥٠ دولارا .

القيمة تسدد مقدما بشيك مصرفى لأمر
مؤسسة دار الهلال ويرجى عدم ارسال
عملات نقدية بالبريد .

● وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

الكويت : السيد / عبدالعال بسيونى زغلول . الصفاة - من . ب رقم ٢١٨٢٣
للحصول على نسخ من كتاب الهلال اتصل بالتمكس . 92703 Hilal.V.N

Bibliotheca Alexandrina



0443444

أهلاً بكم في عالمنا

معرض للطيران

